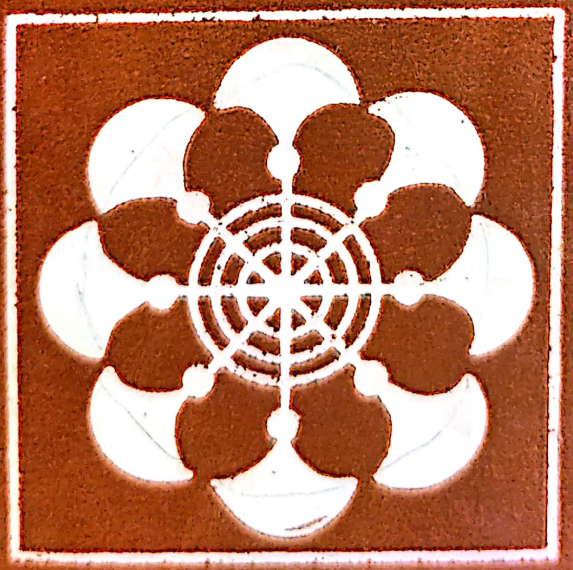
IERONIM TĂTARU

COMENTARII STILISTICE ȘI LITERARE



Editura Didactică și Pedagogică

Scanned with OKEN Scanner

IERONIM TĂTARU

COMENTARII STILISTICE ȘI LITERARE

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNT ÎNAINTE

Paginile de față, în majoritatea lor, apărute, fragmentar sau integral, într-o primă variantă, în diverse publicații, sînt comentarii ale unor opere literare, aflate, din punctul de vedere al abordării acestor opere, între lingvistică și critică literară. Le-am numit „comentarii", pentru că ele nu-și propun analiza completă a textelor alese din literatura noastră clasică și contemporană — analiză care implică redefiniri estetice —, ci numai relevarea unora dintre valențele lor stilistice și poetice, așa cum am precizat în conținutul și, uneori, în titlul fiecărui articol.

În mod practic, am pus accentul pe unele metode de cercetare a textului literar, evitînd absolutizarea vreuneia dintre ele și lăsînd, cu bună știință, să se vadă atît virtuțile, cît

Scanned with OKEN Scanner

și limitele lor. Se înțelege că aceste metode nu ne aparțin; aplicîndu-le, am amintit adesea studiile critice în care le-am întîlnit.

Am dorit să dovedim nu atît relativitatea metodei, cît necesitatea adecvării ei fiecărui text literar comentat.

Am avut în vedere finalitatea acestor comentarii, care pot interesa direct pe profesorii de limba și literatura română, precum și pe unii elevi — îndeosebi pe cei care s-au orientat, în liceu, spre studiile filologice —, propunînd subiecte pentru cercetarea stilului și artei unor scriitori și încercînd, în același timp, să ilustrăm și unele căi de investigare complexă a textului literar.

I. T.

Scanned with OKEN Scanner

STRUCTURA STILISTICĂ A OPEREI LUI C. NEGRUZZI, ÎN RAPORT CU SECTOARELE LEXICULUI GENERAL AL LIMBII VORBITE ȘI SCRISE

Referindu-se la creația poetică, Tudor Vianu considera posibilă cercetarea modului de constituire a structurii stilistice a unei opere literare în raport cu sectoarele lexicului general al limbii vorbite și scrise: „... orice poet își culege cuvintele dintr-unul sau, mai deseori, din mai multe sectoare ale lexicului general al limbii. *Identificarea acestor sectoare este una din metodele cele mai potrivite pentru caracterizarea stilistică a operelor poetice.* Stabilind sectorul sau sectoarele lexicale ale unui poet aflăm lumea în care el se mișcă, impresiile care l-au urmărit mai cu dinadinsul, ideile și tendințele lui, felul culturii sale etc."[1] *(s.n.).*

Pornind de la această idee a lui Tudor Vianu și extinzînd-o și asupra creației literare în proză, analizăm, din perspectivă sincronică și diacronică, limba și stilul scrierilor lui C. Negruzzi. Sub aspectul sincronic, urmărim prezentarea structurii stilistice a operei scriitorului moldovean și a unor funcții artistice ale acestei structuri, iar sub cel diacronic — care implică o mult mai amplă analiză a procesului devenirii limbii literare decît cea rezultată din comentariul nostru — încercăm stabilirea unor relații între stilul lui C. Negruzzi și acela al altor scriitori români clasici, în scopul ilustrării: *a)* continuității anumitor elemente de structură lingvistică în evoluția limbii literaturii noastre artistice; *b)* contribuției autorului nuvelei *Alexandru Lăpușneanul* la „creșterea" acestei limbi; *c)* perspectivei deschise de experiența sa artistică, îndeosebi prozatorilor de mai tîrziu. Abordînd și probleme de limbă literară, nu numai de stil, am simțit nevoia alcătuirii unor repertorii de cuvinte (utile,

[1] Tudor Vianu, *Studii de stilistică*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1968, p. 65.

Scanned with OKEN Scanner

după părerea noastră, atunci cînd reuşim să nu rămînem numai la ele), cît şi a unor statistici ale lexicului. Ne referim adesea la stabilitatea sau la instabilitatea unităţilor lexicale întîlnite în opera lui C. Negruzzi, ilustrînd raportul lor (de asemănare sau deosebire) cu cele ale limbii literare de astăzi. Constatarea mobilităţii formelor semnelor lingvistice, care reflectă, în cazul lui C. Negruzzi, o experienţă creatoare, realizată în spiritul limbii naţionale, nu constituie însă un punct de sprijin pentru evaluarea operei artistice în care ele sînt întîlnite, ci numai pentru dovedirea unor etape ale formării limbii literare, aşa cum o cunoaştem astăzi, şi prin contribuţia deosebită a scriitorilor. Se înţelege că unitatea lexicală — stabilă sau instabilă, conformă sau neconformă normelor limbii literare — dobîndeşte virtuţi artistice atunci cînd, în context, devine expresivă[2], cînd reuşeşte să întruchipeze gîndul scriitorului în imagini, să poarte sensurile pe care le sugerează opera sa. Aşadar, structura stilistică a unei opere literare nu poate fi privită în afara funcţiilor ei artistice.

Rostirea populară, îndeosebi cea specific moldovenească, este pretutindeni oglindită în opera lui C. Negruzzi, nu numai în primele sale scrieri. Stratul popular al stilului operei scriitorului nu este însă limitat la unităţile lexicale care sugerează, prin imaginea lor grafică, modul particular de pronunţie a unui sunet sau a unui întreg cuvînt, într-o anume parte a ţării. Este drept că fonetismele specifice graiului moldovenesc au o mare frecvenţă în scrierile de tinereţe ale lui C. Negruzzi. Faptul că scriitorul a renunţat treptat la folosirea *unora* dintre ele a fost interpretat ca o orientare categorică a lui C. Negruzzi spre adoptarea formelor lexicale munteneşti, care corespundeau, în mare măsură, normelor în general conturate ale limbii literare unitare. În afară de cuvintele considerate regionale, în majoritatea lor aparţinînd graiului moldovenesc, C. Negruzzi foloseşte, într-adevăr, şi pe cele munteneşti, întîlnite în limba literară de astăzi (*armăsar, asemenea, să dea, a juca, galben, înaltă, lacrimi, lăcrimători, prieten, se ridicară, seamă, singuratic* etc.).

---

[2] Conceptul de expresivitate este folosit aici în măsura în care el poate contribui la determinarea stilului creaţiei literare, ca stil specific, definitoriu pentru o operă. Expresivitatea este privită astfel nu atît ca o funcţie lingvistică, determinată de emoţia spontană a vorbitorului (deşi, într-o situaţie sau alta se poate vorbi de un cuvînt sau de o unitate sintactică sau semantică expresivă), cît ca o însuşire generală a stilului literaturii artistice. Ea este nu numai „...facultatea limbajului de a spori forţa de comunicare a cuvîntului, ci însăşi această forţă realizată în actul armonios al «potrivirii» celor două laturi ale cuvîntului, care fac posibilă reprezentarea profundă şi revelatorie a ideii în imagine, în formele gîndite de autor" (Ştefan Munteanu, *Stil şi expresivitate poetică*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1972, p. 120).

Scanned with OKEN Scanner

Realitatea este că C. Negruzzi nu acceptă însă din principiu fonetismele muntenești. Scriitorul „încearcă" expresivitatea cuvintelor din graiurile diferitelor regiuni ale țării. De exemplu, alături de amintitele *lacrimi, lăcrimători,* apar, în aceeași perioadă de creație și uneori în aceleași texte, variantele lexicale *lacrămi, lăcrîmați, lăcrîmători.* Scriitorul face adesea distincție între formele lexicale regionale și cele care tindeau să se stabilească în limba literară. Astfel, în citatele pe care le extrage din cronici, folosește, în mod firesc, zicerea *samă,* iar în narațiunea sa — *seamă.* În scrierile lui C. Negruzzi întîlnim însă, în același timp, forme lexicale cum sînt: *mîne, pîne, cîne* etc. S-ar putea spune că acestea sînt „neliterare" (nu și neexpresive). Avem însă surpriza să constatăm că ele sînt folosite și de scriitori munteni (N. Filimon, de exemplu), unii contemporani cu C. Negruzzi. Problema particularităților fonetice ale cuvintelor folosite de C. Negruzzi devine astfel complexă; generalizările potrivit cărora scriitorul a tins în mod absolut spre adoptarea rostirii muntenești trebuie evitate. C. Negruzzi nu putea renunța — și nici n-a încercat acest lucru — la rostirea moldovenească. Tradiția acestei rostiri, dovedită de scrierile religioase sau istorice ale clericilor și cronicarilor moldoveni, era prea împămîntenită, ca să nu fie continuată de scriitorii moderni, iar expresivitatea graiului moldovenesc prea însemnată, ca să se poată renunța la ea. Drept urmare, rostirea moldovenească este, ca și în cazul operei lui M. Eminescu, I. Creangă sau M. Sadoveanu, o componentă a limbajului artistic folosit de C. Negruzzi cu bună știință. Dar esența fondului popular al stilului operei lui C. Negruzzi nu stă în utilizarea unor fonetisme regionale, ci în valorificarea permanentă a limbii vorbite, nu numai a celei moldovenești. Această valorificare este reflectată mai întîi în lexic. Unitățile lexicale sînt formate cu ajutorul unor sufixe și prefixe întîlnite în structura cuvintelor din graiul popular (*călcător* de post, *cărunteți, dușmănesc, crîșmăreasă, fugareț, fugariță, zugrăvie, zburdatic, lenos, obștime, mîhnicios, a dezmitropoli, înminuna, îmbuibătoare, nefrică, prostan, cuptioraș, ferestrică, fetișoară, povestaș, scăueș, versurele* etc.), păstrează sensurile specifice limbii vorbite (*va căuta* = se va îngriji; *au cuvînt* = au dreptate; *ascuțitul* = ascuțișul; *fieros* = crud; *înflorit* = îmbujorat; *a se înaripa* = a lua avînt; *învălmășit* = încurcat; *a înăduși* = a sugruma; *nesmintit* = fără greșeală; *a petrece* = a străbate etc.) sau apar în forme, create uneori de scriitor, care nu s-au impus în limba literară (*să cerșătorească, împănășată* = împodobită cu pene, *se herețește,* limbă *mumească, mințește, nătărăie, a se păuni* = a se mîndri, *verșunie* = pornire îndîrjită etc.). Formele lexicale prescurtate, îndeosebi verbale (*a bolnăvi, a coperi, a cerca,*

a grămădi, a găti = a pregăti, *a lănțui, a luneca, a podobi, a spuma, a spăimînta, a tinde* = a întinde), termenii regionali, care au o arie mai restrînsă sau mai largă de circulație (*învioșează, neguțătoriței, ostropăț, a chefălui, pohace, privealâ, a maimuți, a se înciuda* etc.), sporesc fondul popular al stilului lui C. Negruzzi. Construcțiile, expresiile, zicerile și proverbele populare (de tipul: „las' că te-oi juca eu", „o împunse la fugă", „tronc, Mărico", „nici cîine, nici ogar", „din coadă de cîine, sită de mătase nu se face") au în opera de mică întindere a lui C. Negruzzi o frecvență foarte mare. (Ele depășesc cifra de 200, ceea ce înseamnă, în medie, o expresie, o construcție, o zicere sau un proverb popular la fiecare pagină a ediției folosite de noi[3].)

Funcțiile stilistice ale cuvintelor populare folosite de scriitor sînt multiple.

Concizia, calitatea esențială a stilului lui C. Negruzzi, se explică în mare măsură prin faptul că scriitorul evită parafrazările și caută cuvîntul popular care exprimă scurt și clar intenția sa. În vorbirea populară, el află cuvinte care denumesc cele mai variate noțiuni. Astfel, aceste cuvinte desemnează:

a) acțiuni: *s-aciuiază, detună, hălăduiește, hoinărește, se întărîtă, iscodește, a odrăsli, a mreji, a pleșuvi, a oțărî, a se spăsi* etc.;

b) stări sufletești: *alinare, desfătare* etc.;

c) ființe (rude; prieteni; oameni disprețuiți sau ironizați, indicați cu numele unor animale nevrednice sau cu apucături rele, precum și cu nume care-i caracterizează, fizic, psihic sau în acțiune; colectivități umane; dobitoace, păsări, insecte); *babaca, fîrtat, țiitoare, boaita, cățeaua, chelbosul, zavistnicii, gonașii, ostenitorii, gloata, dihanie, lighioaie, cîrstei, gîngănii* etc.;

d) funcții, profesiuni, atribuții: *birău, calfă, spițer* etc.;

e) situații, însușiri, obiceiuri: *holteie, năravuri, dîrzie, cumetrii, trîndăvie* etc.;

f) lucruri (obiecte, materii, părți ale corpului ființelor sau părți ale naturii fizice, locuri de adunare sau de refugiu, localuri anume, alimente, plante, boli, medicamente): *catrafuse, colțuni, cîlți, chica, gîtlejul, costișe, hudiță, iarmaroc, dughene, borș, chiroșcă, saduri, troscot, apoplexie, oftică, lingoare, friguri, hapuri, leacuri* etc.;

g) fenomene: *pîclă;*

h) rezultatele unor acțiuni: *strînsură, vălmășală, juruințe* etc.;

---

[3] **Constantin Negruzzi**, ***Alexandru Lăpușneanul***, București, Editura pentru Literatură, 1966, 331 p. (Cuprinde: *Păcatele tinerețelor, Diferite, Traduceri, Glosar*).

i) noțiuni generale (stări intelectuale, morale sau sociale): *pilde, povară, bîntuire, urgie, năpastă* etc.;

j) însușiri: „ploscă *burduhănoasă*", „*fluturatecul* tînăr", „ciubuc *încălăfat*", „om *pîrdalnic*", „stihuri *schilăvoase*" etc.;

k) determinări ale acțiunilor și stărilor: „văzîndu-i *mai vîrtos*".

Cuvintele populare apar ca epitete (îndeosebi adjectivale și adverbiale) și metafore: „*clevetitoarele* îndemnuri", „figură *crohmolită*", „sărutări *focoase*", „bătrîne *desfrînate*", „neguțătoriței *ferchezuite*", „provințialul *fudul*", „poezia *hodorogită*", „domn *mîncău*", „se găsea *nemernic*", „noaptea își întindea tristul *hobot*", „intru în *noianul* veciniciei", „păstra sub acea *pîclă* deasă tot sîngele și agerimea...", „*pojarul* prefăcuse în țărînă orașul".

Unele cuvinte populare întîlnite în opera lui C. Negruzzi apar și în creația scriitorilor de mai tîrziu: *costișe* (V. Alecsandri); *jăratec, urieș, crieri, tînguios, nătărăi, cuvios, părețîi, crevat, bortă, țintirim* (M. Eminescu); *cămeșa, a cotigi, mîță, harabagiu, coțcariu, cucuruz, vutcă, ciubotă* (I. Creangă); *lenoasă* (Al. Odobescu); *aevea* (Șt. O. Iosif ș.a.); *cătinel* (Calistrat Hogaș, G. Topîrceanu); *ușure* (T. Arghezi).

C. Negruzzi întrebuințează cuvintele populare fără să se teamă de eventuala lor lipsă de eleganță. Pentru scriitorul moldovean, ca și pentru Tudor Arghezi mai tîrziu, nu există cuvinte „de rușine", acel cuvînt fiind bun care lămurește scurt și precis un lucru. Astfel, C. Negruzzi folosește cuvinte ca: *a beli* = a jupui, *a crăpa* = a muri, *a ghionti, a hăcui, a hîrcîi, a horcăi, a holba, a lepăda, a ocărî, a puți, a sterpi, boaită, desfrînare, flocoase, hoit, scîrbă, țiitoare* ș.a.

Am glosat peste 600 cuvinte preluate de C. Negruzzi din lexicul popular. În ordinea frecvenței, aceste cuvinte apar în *Alexandru Lăpușneanul, Scrisoarea VIII (Pentru ce țiganii nu sînt români), Zoe, Cum am învățat românește, Toderică, Scrisoarea XII (Pîcală și Tîndală), Aprodul Purice, O alergare de cai, Scrisoarea XIX (Ochire retrospectivă), Scrisoarea XXVIII (Pelerinagiu), Sobieski și românii, Cîntece populare a Moldaviei, Scrisoarea VI (Catacombele M. Neamțu),* adică în opere care aparțin celor mai diferite perioade de creație. În celelalte scrieri originale ale lui C. Negruzzi, cuvintele de proveniență populară au o frecvență numerică scăzută (sub zece). Constatăm deci că lexicul de sursă populară are cea mai mare frecvență în scrierile inspirate din istoria națională și din legendele hagiografice, în nuvelele din tinerețe ale scriitorului, care își propun crearea culorii locale, preocupare, cum se știe, specific romantică, dovedită și de nuvelele istorice, în povestirile care, indiferent de izvorul lor, urmează modelul folcloric sau

Scanned with OKEN Scanner

reproduc, într-o ordine dinainte stabilită, proverbe şi zicători populare, în scrierile care prezintă aspecte ale peisajului, obiceiurilor şi moravurilor româneşti şi în studiile asupra creaţiilor populare.

Fonetismele regionale, formele lexicale populare afectează, cum e şi firesc, sistemul morfologic al stilului lui C. Negruzzi.[4] Substantivele capătă genuri deosebite faţă de cele din limba actuală *(cartoafe, roduri)* sau desinenţe aparte *(bătrîneţă, frumuseţă, fiinţi, ierne* etc.). Articolul nehotărît *o* apare la genitiv-dativ sub forma *unii* („titva... *unii* fete"). Articolul posesiv-genitival *a* (feminin, singular) ţine locul tuturor celorlalte articole din aceeaşi categorie. Genitiv-dativul articolului demonstrativ *cea* e întîlnit sub forma prescurtată *cei*, identificîndu-se astfel (formal) cu nominativ-acuzativul *cei*. Pronumele şi adjectivele pronominale au numeroase forme populare: *aiste, astă, aste, astor, ast, acea, ceea, fiştecare, fişticare, fiştecăruia, fiştece, vreunui, niscaiva, nime*. Numeralul colectiv e întîlnit în forma *îmbe*. Verbele au forme iotacizate (*să cază, puind, poci, simţ, şezi, viind* etc.) sau apar la diateze care nu mai sînt cuprinse în limba literară de astăzi *(ne întîrziasem, se zimbi)*. La indicativul prezent al unor verbe din conjugarea I se păstrează numai tema verbului, luată de la infinitiv *(te stim)*, fără a se adăuga sufixul şi desinenţa, sau se adaugă numai desinenţa *(mă defaimă, se încuibă)*. Sînt frecvente formele de viitor popular: *i-a chema, a să ne facă, a să fie, a să iase, s-a îngropa, m-îi lăsa* etc. Tot populare sînt şi formele unor adverbe (*aice, asemine, nimică, încai* ş.a.) sau interjecţii *(ian, iaca)*.

Sintaxa limbii scriitorului prezintă particularitatea lipsei acordului gramatical în cele mai diverse situaţii.

O a doua sursă a stilului scrierilor lui C. Negruzzi, în afara celei populare, este sursa livrescă. Constatăm mai întîi că scriitorul valorifică limba vechilor tipărituri româneşti şi a cronicilor. Trebuie observat însă că limba acestor scrieri coincide adesea cu graiul popular, încît este practic imposibil de dovedit dacă anumite cuvinte întîlnite în opera lui C. Negruzzi provin din cărţi sau îşi au izvorul în limba vorbită. Cuvinte ca: *fărădelege, osîndă, pîngărit, umilinţă* aparţin în egală măsură limbii vorbite sau cronicilor şi textelor religioase. Nu mai vorbim de particularităţile graiului moldovenesc, prezente în limba vorbită şi în aceea a scrierilor amintite. S-ar părea că numai limbajul pronunţat arhaic, întîlnit

---

[4] „Problema reconstituirii stilistice se referă la toate aspectele limbii: sunete, vocabular, morfologie, sintaxă". (Stephen Ullmann, *Reconstituirea valorilor stilistice*, în vol. *Poetică şi stilistică. Orientări moderne*. Bucureşti, Editura Univers, 1972, p. 104.

Scanned with OKEN Scanner

în textele religioase și în cronici, ar putea fi distins de graiul popular. Știut este însă că acest grai conservă numeroase particularități arhaice. Faptul că graiul popular stă la baza limbii scrierilor religioase și istoriografice explică difuziunea lexicului popular în aceste scrieri. Se vede deci că distincțiile pe care le facem între sursele populare și cele livrești ale stilului scrierilor lui C. Negruzzi sînt, în mare măsură, metodologice.

Cuvintele bisericești din scrierile lui C. Negruzzi denumesc trepte ale ierarhiei clericale *(arhereu, arhimandrit, arhipăstor, economn, egumen, protosinghel)*, cărți și obiecte de cult *(ceaslov, psaltire, epitrahil, odoare, tretapod, mitră)*, părți ale ritualului mistic *(liturghie)*, rugăciuni *(molifte)*, practici *(canoanele, pocăință, post, osîndă, sărindare)* sau colectivități religioase *(sobor, sinod)*, sfinți *(apostol, prooroc)*, acțiuni ale celor care practică un cult *(a blagoslovi, a psalmodia)*, însușiri atribuite acestora *(cuviosie, evlavie, smerenie)* sau păcate condamnate de ei *(deșertăciune, fărădelege)*, teritoriul pe care locuiesc enoriașii *(eparhie)* și locașuri ale monahilor *(chilie)*. Aceste cuvinte care intră în componența stilului lui C. Negruzzi au o sferă relativ largă (am glosat aproximativ 150 de asemenea cuvinte). Semnificația folosirii lor de către scriitor este multiplă. În scrierile cu teme istorice sau arheologice, ele au o valoare evocativă, ilustrînd relațiile dintre reprezentanții bisericii și alte categorii sociale, credințe, practici și ceremonii religioase, ierarhia și obiceiurile clerului sau amintind monumente ale vechii noastre arhitecturi și opere ale celor care au pus bazele limbii și literaturii noastre naționale. În acest din urmă caz, scriitorul părăsește tonul naratorului obiectiv, luînd întotdeauna atitudine față de faptele înfățișate. O scriere a lui Ion Damaschin, tradusă de Dosoftei, e apreciată mai mult decît elegia „aspră“ și „cioturoasă“ a unui poet contemporan lui C. Negruzzi, pentru naivitatea ei și pentru lipsa ei de pretenție. Criteriul de apreciere este, evident, estetic. Alteori, scriitorul își trădează starea afectivă. Este mîhnit atunci cînd constată că titvele răposaților, în loc să stea în liniștea mormîntului, sînt rînduite în catacombele mănăstirii Neamțu „ca șipurile în magazinul unui spițer“, fiecare cu țidula ei. Limbajul bisericesc are și o funcție caracterizatoare. Astfel, despre cîntecele asteroforilor, scriitorul spune că sînt „psalmodiate“, pentru a sugera caracterul lor de imnuri de laudă, zise „cu multă monotonie“. În fine, lexicul bisericesc are și o funcție ironică și umoristică, nu ultima ca importanță. *Scrisoarea VIII*, care repovestește o legendă hagiografică referitoare la viața sfîntului Grigorie, păstrează pe tot cuprinsul ei un ton îngăduitor ironic, ce vizează credulitatea naivă a lui Bogonos, și mucalit, prefigurînd arta lui I. L. Caragiale din

Scanned with OKEN Scanner

povestiri ca *Sfînta Genoveva*. Efecte umoristice obține C. Negruzzi prin folosirea lexicului bisericesc pentru caracterizarea unor năravuri ale oamenilor. Astfel, infidela nevastă a lui Zimbolici găsește că „păcatul e plăcut, și că are vreme să se pocăiască". Această din urmă funcție a lexicului bisericesc o reîntîlnim în opera lui I. Creangă.

Rostirea arhaică este o altă componentă a stilului scrierilor lui C. Negruzzi, de o amploare deosebită. Ea cuprinde domeniul lexicului, al foneticii și gramaticii.

De factură arhaică este zicerea dură a africatei *j (gios, giur, giuruința, împregiurări, încongiură)* sau pronunțarea regională a unor cuvinte ca: *amerința, ceriul, copaciul, frupt, întrerumpere, înprotiva, îndărăpnic* etc. Structura morfologică a limbii scrierilor lui C. Negruzzi dovedește pretutindeni arhaitate. Substantivele proprii sînt articulate *(Despotul, Lăpușneanul)*, iar cele comune au alt gen decît cel în care le încadrează azi gramatica *(rolă, imperie)*. Dativul este exprimat printr-un acuzativ cu prepoziția *la:* „astăzi la lume se spune". Articolul hotărît enclitic lipsește din locurile în care el este cerut de limba actuală: „arătîndu-i toată mîhniciune și degrădure năravului său"; „erau prieteni lui Cantemir". Pronumele personal are forme conjuncte de dativ posesiv plural („să nu găsească asemenea privelişti acasă-le"), iar cel interogativ relativ este întîlnit sub forme articulate *(carele, carii)*. Numeralul cardinal capătă forma *al doile* („logofătului al doile"; „acest al doile"). Caracterul arhaic al verbului privește flexiunea lui *a voi*, prezența unor reflexive deosebite, forma compusă a mai mult ca perfectului, folosirea auxiliarului *au* la persoana a III-a a perfectului compus („veri să șuguiești", „va să cineze", „Moldova se bîntuia de războaie", „dușmanii se biruiră", „el te-au învățat", „care s-au întors de la ușa mea", „slujitorii s-au fost luat la sfadă"). Forme arhaice au și adverbele *(îndărăpt, pretutindene, pre = prea, au)* și prepozițiile *(dupre, întru, pre, preste)*. Cuvintele sînt formate cu prefixe sau sufixe arhaice *(negata, nefrică, neprepunere, preînvățat, precurmat, cruzie, zugrăvie* etc.). Unitățile lexicale și construcțiile gramaticale de factură arhaică acoperă o mare parte a limbii scrierilor lui C. Negruzzi. Părerea potrivit căreia scriitorul a limitat întrebuințarea lexicului arhaic nu corespunde adevărului. De altfel, nu frecvența arhaismelor în opera lui C. Negruzzi interesează, ci folosirea lor echilibrată, în concordanță cu tema operei, aceasta fiind o mărturie a artei scriitorului. Varietatea etimologică a arhaismelor întîlnite în scrierile lui C. Negruzzi este surprinzătoare, oferind un adevărat tablou al pătrunderii acestor cuvinte în limba noastră, în diferite perioade istorice, al adap-

Scanned with OKEN Scanner

tării lor legilor fonetice ale limbii române şi al formării lor pe teren românesc. Arhaismele din opera lui C. Negruzzi sînt constituite din:

a) cuvinte care au existat în limba română, înainte de manifestarea altor influenţe asupra ei: *descălecare, jupînească, moşie* = patrie, *au purces;*

b) derivate din cuvinte vechi, îndeosebi de origine latină, existente în limbă: *adămască, armăşei, crednicer, visterie;*

c) derivate din cuvinte slave intrate în limba română: *breslaşi, hudiţa, au mrejit, oblăduire, prostime, veliţi;*

d) derivate din cuvinte maghiare intrate în limba română: *cuparul, fultuială, husărime, metehnele;*

e) derivate din cuvinte turceşti intrate în limba română: *mazilia, zăpcească;*

f) derivate din cuvinte neogreceşti intrate în limba română: *camaraşul, căţuie, masalagiu;*

g) derivate din cuvinte ruseşti intrate în limba română: *isprăvnicie;*

h) cuvinte vechi slave: *anagnost, becisnic, eresuri, sirep, capişte, cheler, a dvori, ghizdav, prapur, săneaţă, a tălmăci, smreduit, vel;*

i) cuvinte de origine maghiară; *aprod, honved, pîrcălab, raita, şavgău, urice;*

j) cuvinte de origine turcească: *adalmaş, agie, belea, a buiurdusi* = a transmite oficial, *ceapchin, cîrjaliesc, filaliu, iciolani, masala, mehterhanea, muhurdar* = păstrător al sigiliului domnesc, *suvaia, tulimen, zarif* = elegant, nostim, frumos;

k) cuvinte de origine neogrecească: *birbantarii, a catadicsi, evghenis, filadă* = broşură, *fiong* = fundă, *ipocondrie, loghiotat* = magistru, *matimă* = lecţie, *a paradosi* = a preda o disciplină, *a paragorisi* = a mîngîia, *a proforisi* = a pronunţa, *prohorisire* = progres, *simbrie;*

l) cuvinte de origine rusească: *cantoră, cinovnic, delă* = proces, *ipisoace* = acte domneşti, *nadpis* = rezoluţie, *pisar, tractir* = han, birt;

m) cuvinte de origine poloneză: *daraban, panţir, pospolit, şleahtă; zlot;*

n) cuvinte de origine ucraineană: *caţaveică, droşcă;*

o) cuvinte de origine sîrbă: *răvaş;*

p) cuvinte de origine tătară: *mîrzac;*

r) cuvinte de origine germană: *ulani, becer* (derivat din cumanul *beci*);

s) cuvinte de origine necunoscută încă: *mirmidoni* = pigmei.

Scanned with OKEN Scanner

Toate aceste cuvinte apar în pagini de evocare a unor vremi apuse. Scriitor care a cunoscut procedeele artei romantice, C. Negruzzi le va folosi pentru crearea culorii locale. Prozatorul sesizează însă și caracterul comic al unor cuvinte vechi (dat îndeosebi de structura lor sonoră, adesea neobișnuită limbii române). O asemenea funcție comică o au îndeosebi grecismele și turcismele într-o povestire ca *Istoria unei plăcinte*. Jargonul arhaic (*psihi-mu, dușenca*, adică „suflete", „sufletelule dragă") sugerează ridicolul unor personaje din opera lui C. Negruzzi. Prin utilizarea valențelor comice ale turcismelor, grecismelor etc., scriitorul moldovean prefigurează arta lui I. L. Caragiale din *Kir Ianulea*. Efecte artistice deosebite obține C. Negruzzi atunci cînd alătură cuvîntul arhaic unui neologism („tractatele meșteșugoase de armonie", „benefisul balurilor măscuite").

Am amintit cuvinte considerate arhaisme în momentul încheierii procesului de elaborare a operei lui C. Negruzzi. Dacă astăzi facem o „ochire retrospectivă" asupra lexicului folosit de scriitor, constatăm că sfera arhaismelor din opera sa este mult mai mare. Pentru C. Negruzzi, cuvinte ca: *antrelă, capitalie, benefis, amorez, aer* erau neologisme. Pentru noi, aceste cuvinte sînt învechite, sporind izul arhaic al stilului lui C. Negruzzi.

Abordăm astfel problema neologismelor folosite de C. Negruzzi, a adaptării acestor cuvinte structurii fonetice a limbii române și a vieții lor. Neologismele sînt, în opera lui C. Negruzzi, tot de proveniență livrescă. Nu trebuie să se înțeleagă însă că, folosind termeni neologici (sau arhaici) întîlniți în cărți, scriitorul a rămas departe de limba vorbită și scrisă în vremea sa. Am arătat că la baza limbii scrierilor lui C. Negruzzi se află rostirea populară, așa cum și-a însușit-o scriitorul, auzind-o în graiul viu sau deslușind-o în cărți. Am arătat, de asemenea, că această rostire conservă trăsături arhaice. Tot astfel, neologismele întîlnite în opera lui C. Negruzzi nu sînt numai rezultatul lecturii cărților străine, ci și al folosirii unor cuvinte noi în scrierile românești sau în vorbirea intelectualilor vremii. Aceste neologisme erau cerute de progresul social și cultural. Este de prisos deci să mai demonstrăm că autorul *Păcatelor tinereților* trebuia să scrie altfel decît Grigore Ureche. De altfel C. Negruzzi, V. Alecsandri, M. Kogălniceanu, Alecu Russo nu s-au îndoit niciodată de necesitatea neologismelor. Ei s-au întrebat însă de unde să le împrumute, cîte să împrumute, cum să le adapteze rostirii românești. La asemenea întrebări a răspuns și C. Negruzzi, nu numai în scrierile sale teoretice, ci și prin creația sa artistică. Scriitorul moldovean folosește în opera sa originală peste 500 de neologisme. Sfera acestei categorii lexicale nu este depășită

Scanned with OKEN Scanner

decît de aceea a cuvintelor populare întîlnite în scrierile sale. Neologismele folosite de C. Negruzzi au, în marea lor majoritate, forme care s-au păstrat în limba literară actuală: *abnegație, a aborda, acrostic* (acrostih), *agonie, amfibiu, bigot, burlesc, a brusca, caleidoscop, civilizație, cochetărie, compătimire, a compromite, contrabandă, convulsie, cordial, corupție, cosmopolit, a se cultiva, deliberație, edificiu, egoism, elementar, emblemă, emigrant, entuziasm, erudiție, etimologie, eterogen, exaltat, fabulos, fantastic, fantezie, fatal, favorabil, fizionomist, fiziologie, frenezie, funerar, a gesticula, gigantic, gutural, hibrid, iconoclast, ignorant, iluzie, imaginație, imprecație, improvizație, indiferență, indiscret, indulgent, infam, infernal, infuzie, ingrat, inovație, institut, inventar, a irita, jurnalist, laborios, lagăr, letargie, a localiza, maiestuos, mausoleu, melancolie, a medita, melodramatic, mimică, modulație, naivitate, opinie, parlamentar, parvenit, patriarhal, pedant, periodice, pitoresc, poliglot, pompă, protest, a prospera, pretext, publicație, puls, rafinat, a reclama, referat, relație, replică, rezonabil, ridicol, risc, sagacitate, satanic, satelit, simbol, simetrie, sinceritate, sinonim, sistem, solemnitate, spasm, strategie, succes, superstițios, ton, tortură, tradiție, tribulație, trivial, tutelă, universitate, vanitate, victimă, voluptos* ș.a. Nu este greu de observat că limba română contemporană nu se poate lipsi de nici unul din aceste cuvinte întîlnite în opera scriitorului moldovean. Modernitatea stilului lui C. Negruzzi este în primul rînd dovedită de această largă folosire a unui lexic nou, perfect adaptat structurii fonetice a limbii noastre. Unele neologisme ca: *electric, impresar, industriaș, întreprindere, magnat, municipialitate, romantic* sînt rar întîlnite în operele scriitorilor contemporani lui C. Negruzzi sau lipsesc din aceste opere. Neologisme ca: *literator, roze,* întrebuințate de C. Negruzzi, chiar dacă nu s-au impus în limba română contemporană, sînt reîntîlnite la unii scriitori (Al. Macedonski, de exemplu) și le amintim și astăzi cînd desemnăm un periodic literar sau cînd analizăm stilul poetului care a condus „Literatorul". Cea mai mare parte a neologismelor folosite de C. Negruzzi desemnează fapte de cultură (tipografie, editură, învățămînt, științe, arte), aspecte ale vieții economice, politice, administrative, militare și ale vieții mondene. Nu considerăm necesară amintirea tuturor acestor neologisme. Necesitatea utilizării lor a fost, de altfel, simțită de mai toți intelectualii vremii care au pus bazele culturii noastre moderne. C. Negruzzi intuiește însă, mai bine decît mulți dintre contemporanii săi, spiritul limbii române și nu se aventurează niciodată în inovațiile încercate, la un moment dat, de Ion Heliade Rădulescu. Cumpătat, scriitorul găsește — și în cazul folosirii neologismelor — măsura lucrurilor. Orien-

tîndu-ne după etimoanele stabilite de dicționarele de astăzi ale limbii române contemporane, constatăm că 97% din neologismele folosite de C. Negruzzi sînt de origine franceză sau conforme cuvintelor din limba franceză, 2,6% de origine latină (se înțelege că multe din cuvintele incluse în prima categorie au tot origine latină) și 1,4% de origine italiană (a se vedea observația din paranteza anterioară), rusă, germană și engleză. Om de cultură franceză, C. Negruzzi folosește în primul rînd cuvinte împrumutate din limba lui Victor Hugo, scriitor din opera căruia a tradus cu preferință. Unele neologisme utilizate de scriitor nu mai sînt întîlnite în operele literare și în publicistica de mai tîrziu, deși C. Negruzzi a căutat să le adapteze rostirii românești: *a abstardi, aer, amorez, antresa, antrelă, asignat, autocrator, benoar, a bivuaca, chirielă* (ceartă), *galopadă, gerg* (jargon), *repantir, retiradă, seansă, sermonuri, solenelă, novita* ș.a. Anumite neologisme păstrează chiar forma din limba din care provin, ele nefiind folosite de C. Negruzzi în intenția de a prezenta jargonul unei anumite categorii sociale: moda *bourgeoisie, stravagante, port*/o/ — *franc*/o/, *chiaroscur*/o/. Întîlnim și neologisme care astăzi au altă structură fonetică sau lexicală decît aceea din scrierile lui C. Negruzzi: *capitalie, capriț, clasul, decădință, a dispoza, eccesuri, esepție, esistente, espuse, fuzie, menție, misie, metod, onor, prejudiții, tecnologie, tractatele* etc. Uneori, scriitorul folosește variante ale aceluiași cuvînt nou *(cercoferință — circoferință, contradanț — contrădanț, melanholic — melancolic, orchestru — orchestră)*, alteori apropie cuvîntul împrumutat de unul existent în limba noastră, procedînd la un fel de neaoșizare a lui *(a conrumpe, simțiment, a fericita, înfrunt* = afront) sau imprimă neologismului o nuanță arhaică, îndeosebi atunci cînd el provine în limbile europene din limbile clasice *(caracterisește)*. În cazul neologismelor — cuvinte compuse, C. Negruzzi traduce uneori numai una din părțile lor componente: *drag — farniente (dolce far niente)*. Scriitorul încearcă deci procedee variate de adaptare a neologismelor specificului limbii noastre. Neologismele pe care nu le mai întîlnim în limba română contemporană (îndeosebi formele lor învechite) dau totuși un aer particular stilului lui C. Negruzzi.

Multe din cuvintele noi folosite de scriitor îndeplinesc funcția de epitet, îndeosebi adjectival, fiind alăturate fie unui termen popular de veche uzanță *(soi amfibiu, biserică grațioasă, beciuri gigantice, întrebare indiscretă, bucurie infernală)*, fie altui neologism *(epigramă bufonă, operă colosală, amorul exaltat, aer fanfaronic, idei filantropice, întreprindere hazardoasă, gerg hibrid, scenă ingrată, public indulgent, vodevil monstruos, tiran rafinat* etc.). Neologis-

Scanned with OKEN Scanner

mul intră într-unul din termenii comparației („alimentele se îngropau în stomahul lui ca într-un abis"; „ceața... însemnînd feluri de figuri fantastice, precum un mare caleidoscop") sau are rol de metaforă („stăpîna unei capele era *fanarul* care mă lumina"; „ticălosul boier căzu în brațele *hidrei* acestei cu multe capete"; *„labirintul* limbei românești" etc.). Tema operei îl determină pe C. Negruzzi să dea extindere unei anumite categorii de cuvinte. Am arătat că lexicul popular are o mare frecvență numai în anumite opere ale scriitorului. În scrieri ca *Studii asupra limbei române, Scrisoare către Gh. Asachi, Fiziologia provințialului,* neologismele predomină; tot astfel, în opere ca *Istoria unei plăcinte, Un proțes de la 1826* ș.a., arhaismele au ponderea cea mai mare în economia scrierilor. Frecvența unor categorii distincte ale lexicului în anumite texte literare este adesea indiciul principal al măiestriei cu care C. Negruzzi știe să-și aleagă culorile.

În structura stilului lui C. Negruzzi intră și numele proprii. Nu ne referim la numele personajelor literare create de scriitor, nume care sînt, în cazul lui C. Negruzzi, mai puțin alese după criteriul sugestivității lor, și nici la cele întîlnite în scrierile cu caracter memorialistic, ci la cele care evocă mitologia, istoria popoarelor antice, cultura medievală sau modernă. Întîlnim astfel în scrierile lui C. Negruzzi numele unor personaje biblice (Matusalem), mitologice sau legendare (Febus — Phoebus-Apollo, Esculap — Asclepios, Jupiter, Pandora, Afrodita, Didona, Atalanta), literare (Hecuba, Antigona, Edip — Oidipus, Asmodeu, Tartuffe, Emile, Amelia, Werter — Werther, Șarlota — Charlotte /Lotte/, Philaminte, Alizira — Alizire, Arlechin), istorice (Cezar — Caius Iulius Caesar, August — Caius Iulius Caesar Octavianus Augustus, Temistocle — Themistokles, Cornelia, Lucreția). Se adugă acestora numele unor locuri reale sau imaginare (Cartagina, Parnas — Parnasos, Dodona, Eldorado) și numele unor creatori — istorici, scriitori, sculptori, pictori, muzicieni, filozofi etc.: Omer — Homer, Anacreon — Anakreon, Euripide — Euripides, Tucidide — Thukydides, Xenocrat, Tacit — Publius Cornelius Tacitus, Dante, Petrarca, Metastasio, Molière, Lesage, Voltaire, Rousseau, Fénelon, Fielding, Lavater, Walter Scott, Goethe, Schiller, Byron, M. de Staël, Hoffmann — Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Hugo, George Sand, Balzac, Alfred de Musset, Canova, Hogarth, Mozart, Beethoven etc. Unele din aceste nume sînt citate în notele scriitorului din subsolul paginilor. Numele pe care le-am amintit și multe altele (nu ne-am propus o reproducere exhaustivă a lor) ne dau o imagine a culturii scriitorului. Unele din aceste nume sînt însă folosite în scopuri artistice. În mod frecvent, numele proprii apar în comparații. Acest

448.649

BIBLIOTECA UNIVERSITARĂ „GH ASACHI" IAȘI

Scanned with OKEN Scanner

comparații au adesea un caracter convențional: frunzele copacilor, mișcate de vînt, scot un „geamăt tînguios ca în pădurile Dodonei"; furia Olgăi este comparată cu aceea a Didonei „cînd hotărî a se îngropa sub ruinele Cartaginei". C. Negruzzi simte convenționalitatea unor asemenea figuri de stil, undeva precizînd că scriitorii care fac adesea „comparații mitologice" se numără printre „ruginile literaților". Sînt însă în scrierile lui C. Negruzzi și alt fel de comparații, care folosesc unele din numele proprii amintite în sens ironic sau umoristic: doamna B., care joacă mazurca avînd drept partener un chipeș lăncer, e asemuită cu „Atalanta alergînd pe luciul valurilor"; un boier, prieten al postelnicului Zimbolici, spune că soția lui „e păgînă ca Lord Byron și poetă ca George Sand". C. Negruzzi folosește numele proprii ca pe unele comune, sugerînd trăsături de caracter ale oamenilor: virtutea (Corneliile), ipocrizia (Tartuffi), pedanteria (Philamintele) etc. Adesea, numele proprii sînt amintite pentru a caracteriza un anume fapt: frumusețea cuceritoare („poziția lenoasă" a Zoei l-ar fi „înflăcărat pe Xenocrat", dacă ar fi fost la Iași în 1827, în camera eroinei), angoasa (pe Ipolit, pentru care viața devenise o povară dureroasă, nu l-ar fi putut vindeca nici „cei mai vestiți medici ai Petersburgului și ai Odesei"), vremurile de teroare, care nu sînt favorabile creației artistice („Muzele spăimîntate și Apolon cu părul măciucă în cap, fugiseră care încotro de groaza ianicerilor"), ridicolul (scena întoarcerii boierului țînutaș acasă este vrednică „de penelul lui Hogarth"), contrastele sociale și moravurile condamnabile (pe care numai Asmodeu le-ar fi dezvăluit deplin, ridicînd acoperișurile caselor și privind ce se petrece înăuntru), dorința unei vieți lungi (cît a lui Matusalem, despre care legenda spune că a trăit 969 de ani), speranța („singurul bun din cutia Pandorei") etc. În toate aceste situații simțim umorul scriitorului care înlătură impresia de erudiție pretențioasă. Al. Odobescu nu va proceda altfel în *Pseudo-kynegetikos*. În scrierile lui C. Negruzzi, numele proprii au și un rol metaforic. Astfel, Eldorado, ținutul bogățiilor fabuloase, nu este altul decît Iașul căutătorilor de noroc.

O ultimă componentă de seamă a structurii stilului lui C. Negruzzi o constituie cuvintele, expresiile și citatele celebre, grecești, italienești, franțuzești, germane, românești, extrase din *Hecuba* lui Euripides, din scrierile lui Suetonius, din melodrama *Achile în Skyros* a lui Metastasio, din versurile lui Victor Hugo, din romanul *La Nouvelle Héloïse* al lui J. J. Rousseau, din sonetele lui Petrarca, din drama *Intrigă și iubire* a lui Schiller, din comedia *Școala femeilor* a lui Molière, din *Infernul* lui Dante, din cronicile lui Grigore Ureche și Nicolae Costin, din tălmăcirile în versuri ale lui Do-

softei, din poezia populară și din cîntecul de lume. Aceste citate servesc drept moto *(Zoe, Alexandru Lăpușneanul)*, sînt oferite ca model de poezie *(Cum am învățat românește, Cîntece populare a Moldaviei)*, ilustrează lectura unor personaje *(O alergare de cai)*, au rol de morală a unei povestiri *(Scrisoarea XIX)*, exprimă atitudinea unei categorii sociale față de alta *(Scrisoarea XXII)*, fac dovada înțelepciunii populare *(Scrisoarea XII)* etc. Unele citate sînt folosite în scop umoristic. Astfel, Zimbolici își crede soția atît de naivă, încît se teme că într-o zi aceasta îl va întreba, precum o eroină din *Școala femeilor* de Molière, „Si les enfants qu'on fait se faisoient par l'oreille". Toderică scrie cu cretă pe poarta infernului vestitele versuri dantești: „Lasciate ogni speranza voi ch'entrate!", iar orășenii care se plimbă prin „Grădina lui Năstăsache" respectă preceptul atribuit lui Luther: „Cel care nu iubește vinul și femeile și cîntecul / Rămîne un nebun toată viața" („Wer liebt nicht Wein, Weib und Gesang / Der bleibt ein Narr sein Leben lang").

Stilul lui C. Negruzzi prezintă numeroase particularități fonetice, gramaticale și lexicale care au o mare frecvență și se dovedesc uneori încadrabile unor sisteme rezultate din cercetarea integrală a operei prozatorului moldovean. Particularitățile fonetice determină particularitățile morfologice. Astfel, participiul unor verbe din conjugarea I *(mînia, tăia, țuguia)* se termină în *et (mîniet, tăiet, țuguiet)*. Faptul acesta aparține în egală măsură atît foneticii (fiind vorba de o modificare determinată de *i* din radicalul verbelor citate), cît și morfologiei și este caracteristic graiului moldovenesc. O structură fonetică asemănătoare cu aceea a participiilor amintite au substantivele de tipul *băiet*. Lipsa alternanței consonantice *z/jĭ* determină modificări ale formelor unor substantive aflate la numărul plural și ale unor verbe: *grumazi, vitezi, vestezi*. Este cunoscut că, în rostirea populară, vocalele anterioare sînt modificate de către consoanele dure. Stilul scriitorului reflectă această modificare, substantivele feminine care exprimă o stare fizică, psihică sau o atitudine, terminate în limba literară în *e*, primind adesea în scrierile lui C. Negruzzi terminația *ă: bătrîneță, delicateță, frumuseță, politeță*. Formele morfologice deosebite de limba literară afectează construcțiile sintactice, imprimîndu-le trăsături particulare; dativul apare exprimat uneori printr-un acuzativ cu prepoziția *la* („astăzi la lume se spune", „strigă răsplătire la domnul. . ."); atributul substantival prepozițional care exprimă destinația este redat printr-un atribut adjectival („broșură învățătoare meșteșugului"; „țidulă vestitoare greșalei"); generalizarea unui singur articol posesiv-genitival *(a)* explică „dezacordurile" de tipul: „azil a morții"; „tînăr plăieș, a cărui cal. . ." etc. S-ar putea spune că asemenea

Scanned with OKEN Scanner

particularități lexicale, fonetice, morfologice și sintactice, aflate într-o strînsă relație, nu sînt numaidecît specifice stilului lui C. Negruzzi, cîtă vreme ele sînt întîlnite și în operele altor scriitori care valorifică rostirea populară și arhaică. Realitatea este însă că particularitățile la care ne referim se manifestă în stilul scrierilor lui C. Negruzzi frecvent și sistematic. A face abstracție de ele înseamnă a lipsi stilul scriitorului de trăsăturile sale distinctive. Încercarea de a înlocui aceste particularități, care nu sînt altceva decît „abateri" de la normele limbii literare, cu limbajul „corect", recomandat de lucrările academice, ar duce la un stil neutru și incolor, în care nu l-am recunoaște pe C. Negruzzi. În structura stilului scriitorului, cele mai frecvente sînt particularitățile fonetice. Acestea se organizează, la rîndul lor, în sisteme. Întîlnim:

a. Sisteme parțiale liniare, care cuprind legile transformărilor fonetice, înțelese în sensul respectării acelorași relații care se stabilesc între sunete, în situații identice. Acestea sînt:

— închiderea vocalelor anterioare (înainte de accent, după accent și în cuvinte numite „unelte gramaticale" care nu au accent); astfel, *e* → *i*: *degetili, mendrili, pistoalili, slujbili, talgerili; căpitenie, cerimonie, înghisuia, judica, șidea, videa, cutrieră, potici; piste;*

— asimilarea lui *ă* protonic de către *a* accentuat din silaba următoare: *armasar, balan, barbați, cararea, dadaca, macar, magar, pasat, ragaz, scapat* etc.;

— modificarea vocalelor anterioare de către consoanele dure; astfel, *e* → *ă* după *s, z, ș, j, ț*: *deosăbită, rămăsesă, răspunsesă; răzămîndu-se, mișălește; șădea, așăză; jălit, jărțfit; a-nțălege, blîndeță;* tot sub influența consoanelor dure, *i* → *î* (*sîlit, jîlț*), iar *ea* se schimbă în *a* (*samă, sameni*);

— reducerea diftongilor urcători *ea* și *ie* la vocalele *a* și *e* (*bat* = beat, *pele* = piele);

— transformarea diftongilor *ia* și *ie* în *ea* și *ia*: *peatra, iașan.* Constatăm și extinderea unora din aceste sisteme parțiale liniare. Se generalizează ideea că orice *ă* protonic trebuie să devină *a*: *băracilor, călailor, dascalul, marinimia* (în aceste cazuri, nu mai avem de-a face cu o asimilare a lui *ă* protonic de către *a*) și ideea că *e* trebuie să treacă la *ă* și *i* la *î* (în afara situațiilor cînd aceste treceri sînt datorate consoanelor dure): *păharul, galbăn, dezvălește, blestăm, răpăde, vîneți, rîdica, rîsipă.* Africata *j* este pronunțată, așa cum am arătat, dur, după modelul vechilor texte religioase sau al cronicilor. Interesant este însă faptul că aceeași pronunțare este indicată și de terminația unor neologisme: *apanagiu, curagiu, echipagiu, atelagiu, limbagiu, pelerinagiu, pagi* etc.

Scanned with OKEN Scanner

b. Sisteme parțiale reciproce. Acestea se manifestă ca urmare a extraordinarei mobilități a vocalelor, anterioare, mediale sau posterioare; astfel:

- *i → e (cetitul)*, dar *e → i (îmbilșugare)*;
- *e → ă (rădiu)**, dar și *ă → e (musteți)*;
- *i → ă (rădicînd)*, dar și *ă → i (mazirea)*;
- *e → a (greșaște, pribage)*, dar și *a → e (șerpe, urieș)*;
- *î → ă (pănă)*, dar și *ă → î (pîcîlit)*;
- *ă → o (monăstirile)*, dar și *o → ă (văpsea)*;
- *a → ă (pîrăie, șărpe)*, dar și *ă → a (paseri, paianjini)*;
- *u → o (adaoge)*, dar și *o → u (arbure, batjocurește)*.

Există însă și situații în care se păstrează sistemul parțial al mobilității vocalelor, dar nu se mai constată reciprocitatea acestei mobilități. Astfel: *i → u (prețuoase)*; *i → o (înfățoșa)*; *i → a (însănătoșa)*; *i → î (să întru)*; *î → a (talhari)*; *ă → u (țandură)*; *u → î (îmblînd)*.

Sistemele pe care le-am numit parțiale, liniare sau reciproce produc, așa cum rezultă clar din cuvintele citate, particularități lexicale. Acestea nu sînt însă întotdeauna rezultatul unor transformări fonetice sistematice, așa cum se poate observa în cazul următoarelor cuvinte: *cîne, mîne, pîne, crieri, vizunie, stremțe, lăcățile, gutunar, amerința, ceriul, copaciul, întrerumpere, îndărăpnic, frupt, primblat* etc.

Amintita mobilitate a vocalelor determină forme morfologice particulare. Astfel, aflată în terminația unor substantive feminine (numărul plural), vocalele: *-e → i (buzi, cămăruți, taberi)* și *-i → e (căciule, ierne)*.

Desinența *-uri*, caracteristică genului neutru, manifestă în stilul lui C. Negruzzi o mare mobilitate. Ea nu apare la substantivele care o primesc în mod normal în limba contemporană sau este prezentă acolo unde lipsește în cuvintele trecute în lexicoanele de astăzi. Astfel, C. Negruzzi zice: *acoarde, arce, frace, imne, lanțe, necaze, triumfe, miroase* = mirosuri, *vîrteje* sau *blestemuri, defecturi, juvaeruri, portreturi, pretexturi, proțesuri, romantismuri, staturi* = state, *verburi*. Este de observat că tocmai neologismele (substantive de genul neutru) prezintă variații în adoptarea desinenței *-uri*.

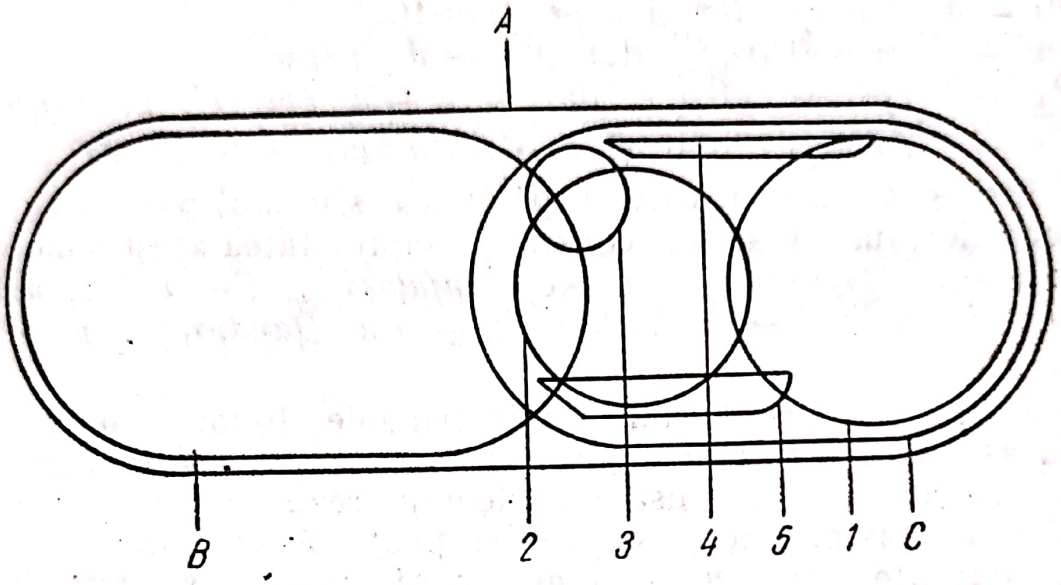
Particularități de flexiune întîlnim îndeosebi în cazul substantivelor feminine, articulate. Aceste substantive primesc la genitiv-

---

* rediu (s.n.) = pădure (explicația la: Lazăr Șăineanu. *Dicționar universal al limbii române*, Craiova, 1896, p. 678).

dativ singular pe *ei* (desinență + articol) generalizat, adăugat rădăcinii cuvîntului: *crucei, lumei, nopței, muzicei, nunței, inimei, văiei* etc.

STRUCTURA STILULUI LUI C. NEGRUZZI, ÎN RAPORT CU SECTOARELE LEXICULUI GENERAL AL LIMBII VORBITE ȘI SCRISE



B. Surse populare: — limba vorbită;
— limba creațiilor populare orale.

C. Surse livrești: 1. neologisme;
2. sistemul arhaic;
3. lexic bisericesc;
4. nume proprii;
5. cuvinte, expresii, citate.

} A. Funcții expresive.

Stilul lui C. Negruzzi prezintă și tendințe novatoare. Scriitorul folosește adjectivul gerunzial, atît de iubit de Dimitrie Bolintineanu și întîlnit adesea în creația de tinerețe a lui M. Eminescu, adjectiv provenit din influența franceză: *lumina murindă, toate rîzînde, garoafă suferindă, mînă tremurîndă*. Credem că tot influenței franceze sînt datorate și următoarele forme de reflexiv, folosite de C. Negruzzi: „nu s-ar fi riscat a merge pe jos"; „nu putea a se risca în mijlocul unei oștimi".

Privite separat, nu toate particularitățile de limbă amintite au în opera lui C. Negruzzi o funcție artistică deosebită. Însumate, ele constituie însă nota distinctivă a stilului scriitorului, un fel

Scanned with OKEN Scanner

de albastru de Voroneț al frescelor sale. Altfel, descrierea, portretul, analiza stărilor psihice ale personajelor, dialogul nu sînt definitorii pentru arta scriitorului moldovean. Descrierile de natură întîlnite în opera sa se află mai toate sub semnul livrescului. Așa cum lămurea Tudor Vianu, C. Negruzzi nu poate privi natura fără să o pună în relație cu o amintire literară. Prozatorul moldovean n-are — ca să folosim cuvintele lui Al. Philippide — sentimentul naturii. Nici descrierile interioarelor, vestmintelor, obiceiurilor, întîlnite în opera sa, nu dau măsura artei lui C. Negruzzi, așa cum o dau, de exemplu, pe aceea a artei lui Al. Odobescu. Portretele fizice apar, la C. Negruzzi, întotdeauna sumar prezentate. De obicei, scriitorul surprinde un detaliu fizionomic caracteristic personajului (nasul mare al dascălului socolean, asemuit mai întîi cu o proboscită și mai apoi cu un tron care asigură o extraordinară stabilitate ochelarilor) sau o podoabă distinctă a figurii acestuia (mustața de husar a poetului Daniil Scavinski). C. Negruzzi conturează portretele din cîteva linii și exagerează anumite detalii ale figurii, procedînd, într-un fel, caricatural. Asemenea portrete sînt ușor de reținut. Numai că trebuie să cercetăm întreaga operă a lui C. Negruzzi pentru a afla cîteva portrete fizice. (Mai ușor le-am găsi în cronica lui Grigore Ureche.) Portretul moral nu este niciodată prezentat ca atare de C. Negruzzi. Scriitorul nu creează caractere, în maniera moraliștilor francezi. Structura morală a personajului ni se dezvăluie fie prin reacțiile eroului față de situațiile în care este pus (portretul moral al lui Lăpușneanul), fie prin luminarea unei patimi, fie și trupești, care-l stăpînește: patima pentru „caimac, gugoașe, alivenci, seralii, baclavale, plăcinte învîrtite ș.cl.“ îl face pe domnul fanariot indiferent față de treburile țării, crud față de slujitorii săi, darnic față de ploconitori etc. Așa cum observa tot Tudor Vianu, C. Negruzzi nu este „un moralist abstract, investigînd complicate mecanisme ale pasiunilor omenești“[5]. Caracterele sale apar ca „produse ale mediului“[6]. Portretul atît de caracteristic al provincialului din *Scrisoarea IX* nu „închide într-un cadru toate fețele și coloanele“[7] acestuia. C. Negruzzi ne spune mai întîi despre personajul său niște lucruri foarte generale („este gras, gros, are fața înflorită, favoriți stufoși și musteți răsucite“), apoi, pentru a-i dezvălui caracterul,

---

[5] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, I, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 65.

[6] *Ibidem*, p. 65.

[7] *Ibidem*, p. 65.

Scanned with OKEN Scanner

îl plimbă în droşcă, îl pune să prînzească la moşul său, logofătul, sau să povestească vecinilor săi de moşie „provinţiali", după întoarcerea acasă, „novitalele" din „capitalie". Cu alte cuvinte, C. Negruzzi trebuie *să povestească* ceva pentru a desena un caracter. Nici dialogul din *Alexandru Lăpuşneanul* nu dezvăluie o manifestare nouă a personajelor, rezultată din încleştarea lor dramatică, din scoaterea la lumină a mişcărilor ascunse ale sufletului lor. La C. Negruzzi, dialogul este tot un mijloc de a povesti, de a pune oamenii, în împrejurări dinainte stabilite, să dea glas unor gînduri ştiute, să salute cu formule consacrate, să se tînguiască, să spună o istorie, să ameninţe, să se roage, să ţină discursuri, să reproducă maxime populare sau biblice etc. Chiar cele mai teribile replici ale Lăpuşneanului sau ale altor personaje din celebra nuvelă istorică se găsesc, fără deosebiri esenţiale, în cronica lui Grigore Ureche, de la care a pornit scriitorul. Dramatismul nuvelei *Alexandru Lăpuşneanul* rezultă nu din dialog, din reprezentarea în sens teatral, ci din natura faptelor *povestite*. (Şi în *Toderică* dialogul ocupă, ca şi în *Alexandru Lăpuşneanul*, tot cam două treimi din numărul paginilor, fără ca faptele povestite în prima creaţie amintită să fie dramatice.) Dacă lucrurile ar sta altfel, scriitorii de după C. Negruzzi ar fi fost mai puţin tentaţi să-i dramatizeze nuvela istorică, rămasă pînă astăzi unică în literatura noastră.

Arta lui C. Negruzzi este aceea a unui povestitor, continuator al tradiţiilor scrierilor lui Grigore Ureche sau Ion Neculce, cu deosebire interesat de întîmplări, de evenimente cunoscute din operele istoriografice sau direct.

Scriitorul are măsura marii arte, ştiind să se detaşeze, atunci cînd trebuie, de faptele şi evenimentele înfăţişate, privite de multe ori cu umorul care a dat trăinicie prozei sale, şi să deseneze, fără să insiste asupra amănuntelor, decît atît cît este nevoie, tablouri de epocă. Marele adevăr despre arta lui C. Negruzzi l-a spus pentru prima dată M. Eminescu: prozatorul „moaie pana în coloarea" cuvintelor şi ... „grăveşte" vremurile trecute sau trăite de el. Trăsătura esenţia[illegible] a artei lui C. Negruzzi trebuie căutată în iscusinţa scriitorului d[illegible] a alege tocmai acele cuvinte care evocă cel mai bine locurile şi oamenii din deosebite timpuri. De aceea, studiul lexicului creaţiei scriitorului are o importanţă deosebită pentru relevarea specificului artei sale.

Privite ca „ilustraţii de epocă", scrierile lui C. Negruzzi sînt structural realiste (în înţelesul larg al acestui din urmă cuvînt). Romantismul operei sale este tot „de epocă" (tema romantică a

Scanned with OKEN Scanner

femeii pierdute din *Zoe*, „stilul wertherian al melancoliei“[8] din *O alergare de cai*, umorul sarcastic din *Un poet necunoscut*, spleenul eroului din *Rețetă*, care se amuză, stăvilind curiozitatea provincialilor, cruzimea Lăpușneanului, „colorată cu mizantropie“[9]). Eroii lui C. Negruzzi n-au tulburările și idealismul eroilor romantici. G. Călinescu sublinia că „în fond ei aparțin speței clasice“.[10]

[9] *Ibidem*, p. 86.
[10] *Ibidem*, p. 86.
[8] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*. Compendiu, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 85.

Scanned with OKEN Scanner

Alexandru Odobescu:

MIHNEA-VODĂ CEL RĂU

(Arta transfigurării epice a informației istorice)

Scenele istorice, pe care „se întemeiază partea cea mai întinsă a reputației literare a lui Odobescu"[1], apărute în împrejurările unui interes viu al cititorilor pentru povestirile scriitorilor care au aflat „sujeturi" în istoria națională, au cunoscut, de la prima lor publicare (1857 și 1860) pînă astăzi, numeroase reeditări, urmînd destinul operelor devenite clasice, care ilustrează, în mod strălucit, tipul tradițional al nuvelei inspirate din evenimentele trecutului țării.

Ele au fost supuse, în timp, unui atent examen critic. S-a urmărit impresionanta informație istorică a lui Al. Odobescu, folosită în elaborarea „scenelor" sale. S-au scos la iveală anacronismele întîlnite în aceste opere. S-au delimitat episoadele fictive ale „scenelor istorice" și s-a cercetat arta acestor narațiuni, privită adesea în comparație cu aceea a nuvelei lui C. Negruzzi, care a servit drept model lui Al. Odobescu. S-au stabilit relații între anumite episoade ale nuvelelor *Mihnea-Vodă cel Rău* și *Doamna Chiajna* și opere aparținînd literaturii universale, cunoscute de scriitor.

Bibliografia referitoare la „scenele istorice" este astăzi destul de bogată. După ce ai străbătut-o, constați că este greu să analizezi nuvelele istorice ale lui Al. Odobescu fără teama de a nu repeta ceea ce s-a spus deja despre ele. Comentariile asupra acestor scrieri sînt, mai toate, temeinice, încît o critică a criticii poate releva, în cel mai bun caz, modul, adesea diferit, în care au fost receptate „scenele istorice" în deosebite timpuri, care anume aspecte

---

[1] Tudor Vianu, *Alexandru Odobescu,* în vol: Tudor Vianu, *Studii de literatură română,* București, Editura Didactică și Pedagogică, 1965, p. 80.

Scanned with OKEN Scanner

ale transfigurării epice a informației documentare au interesat pe cercetători, cum au apreciat aceștia arta scriitorului. Un asemenea studiu, care ține mai mult de domeniul istoriei criticii literare, ar fi, fără îndoială, interesant. El ar lăsa însă, ni se pare, sentimentul unui anumit „elinism" literar și ar crea, într-un fel, impresia că posteritatea „scenelor istorice" a intrat într-un con de umbră, fapt care ar contrazice interesul mereu viu al cititorilor și al cercetătorilor pentru ele.

Calea studierii „scenelor istorice" mai puțin urmată pînă acum este aceea a abordării directe a textului literar. Urmăm această cale, analizînd nuvela *Mihnea-Vodă cel Rău*. Pornim de la un element particular de stil („suflarea morții") considerat semnificativ pentru atmosfera narațiunii, încercînd să dovedim că, datorită unor factori care țin de arta reconstituirii (viziunea originală asupra unei epoci istorice, reașezarea literară a datelor cronicii ș.a.), el este reflectat nu numai în segmente ale povestirii, ci și în ansamblul ei.

Prima nuvelă istorică a scriitorului ne introduce, cum observa G. Călinescu[2], în atmosfera unei adevărate „vendetta" valahă. Moștenirea pe care bătrînul armaș Dracea, aflat pe patul morții, o lasă fiului său o constituie ura, persecuția și crima:

„... nu-ngădui să cază biata moșie părintească pe mîna oltenilor, p-a Basarabeștilor — trăsni-i-ar Domnul din senin! — c-așa avem noi lăsat cu blestem de la moși strămoși: paci și răgaz să n-avem cu neamul lor cel urgisit... să nu cruți, să n-aibi milă, că nici de tine nimeni nu va avea milă"[3].

Asistăm la un conflict între două mari neamuri boierești. În acest conflict se individualizează personajele care se integrează deplin spiritului uneia sau alteia dintre facțiuni. Altfel, personajele sînt familiile care se dușmănesc. Blestemul care apasă asupra acestor familii, amintit de bătrînul armaș, nu este destinul din vechile tragedii; eroii lui Al. Odobescu acceptă acest blestem, fără să-l simtă și să-l cerceteze ca pe o putere misterioasă, urmîndu-l voluntar; ei știu că acest blestem este lumesc, este creația lor, este dorința de a păstra imunitatea feudală. Această imagine a familiilor boierești valahe din secolul al XVI-lea corespunde adevărului istoric.

Nuvela *Mihnea-Vodă cel Rău* reflectă, cum se știe, nu numai lupta dintre familiile boierești pentru cucerirea sau pentru păs-

---

[2] Vezi G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (București), Fundația pentru Literatură și Artă (1941), p. 306.

[3] Cităm aici și în continuare din vol.: Alexandru Odobescu, *Scene istorice*, București, Editura Ion Creangă, 1970.

trarea puterii depline, ci și relațiile dintre aceste familii și șerbi, sugerate de scriitor în mai multe părți ale povestirii.

Reprezentanții grupărilor boierești aflate în conflict învață în primul rînd arta de a da lovitura cea mai grea adversarilor, arta de a ucide. În noaptea nunții „... lui Ilie, feciorul vornicului Pîrvu Basarab, cu Ilinca, fiica lui Radu Spătarul din Albești", oamenii lui Mihnea pătrund în odaia mirilor, sugrumă ginerele, luînd cu ei trupul mortului, și răpesc mireasa, care cade pradă „... patimei celei mai fieroase și mai nerușinate" a domnitorului. Pentru a stăvili bîrfa boierilor care-i cunoșteau aceste fapte, Mihnea le sîngerează gurile și-i știrbește, punîndu-le în pilaful servit la masa domnească boabe de mărgăritar. Domnul pune la cale pieirea întregului neam al Basarabeștilor, dar aceștia prind de veste și-i zădărnicesc planul, trecînd cu toții Dunărea, spre a ajunge și a se jelui la Poartă. În urma acestei întîmplări, Mihnea își înmoaie turbarea „... în fel de fel de cruzimi: porunci să se prade, să se arză și să se sfarme toate casele și toate bisericile Basarabeștilor, pe slujitorii și pe preoții lor îi căzni și la urmă, închizîndu-i pe toți în mănăstirea Bistriții..., îi dete foc și arseră toți într-însa". La rîndul lor, Basarabeștii ucid pe aprozii domnești și, atunci cînd vin cu oaste străină asupra țării, pe însuși domnul, împotriva căruia mînă pe Dumitru Iacșăg ce-și răzbuna astfel sora necinstită de Mihnea. Oamenii Basarabeștilor, care au pus la cale, la Sibiu, junghierea lui Mihnea, sînt măcelăriți de norodul cetății, stîrnit de Stoica. Astfel, întreaga acțiune a nuvelei e stăpînită de „suflarea morții".

Eroii lui Al. Odobescu angajați în lupta dintre facțiunile boierești nu ctitoresc mănăstiri și biserici, nu scriu „învățături" pentru fiii lor, nu tipăresc liturghiere, cazanii, evangheliere sau psaltiri, nu împart cu cinste dreptatea și nici nu aleargă să-și apere moșia de dușmanii din afară. Ei merg la vînătoare, participă la ceremonii, petrec sau ucid. Nici femeile din numitele grupări boierești nu mai țes aére, ci stau să-i îmbărbăteze pe cei ce se dușmănesc, îi suduie „cu aspre cuvinte", arătîndu-le „datoria".

Al. Odobescu a luat asupra sa răspunderea de a spune o poveste veche, din care, cum zice cronicarul, nu se poate trage decît învățătura fugii de cele rele. *Mihnea-Vodă cel Rău* dă imaginea unui ev mediu în care moravurile sînt barbare, în care domină egoismul, ura, cruzimea, răzbunarea și crima. Frumusețea unor datini, obiceiuri, numiri și cuvinte bătrînești, sugerată de nuvelă, e departe de a trezi nostalgia acestui ev, pe care Al. Odobescu refuză să-l prezinte drept timpul unor rînduieli ideale, ca atîtea alte scrieri romantice. Nu există, lasă să se înțeleagă scriitorul, posibili-

Scanned with OKEN Scanner

tatea unei reîntîlniri spirituale în „lumea tradiţională“ a unui ev mediu. Concepţia lui Al. Odobescu asupra istoriei este dialectică şi ea relevă totodată sensul modern al nuvelei sale.

Al. Odobescu şi-a proiectat „scenele istorice“ ca „studie şi plăsmuire“[4]. Letopiseţele naţionale i-au oferit scriitorului „sujetul“, astfel încît structura narativă a „scenelor istorice“ cuprinde extrem de puţine elemente de invenţie epică. Textele vechi cunosc însă, în naraţiunea lui Al. Odobescu, numeroase remodelări ce dovedesc nu numai informaţia scriitorului pasionat de „antichităţi“, ci şi experienţa sa literară. Pentru a ilustra tehnica repovestirii întîmplărilor întîlnite în textele vechi, ne oprim la un scurt fragment din *Letopiseţul cantacuzinesc,* preluat integral de Al. Odobescu, sub raportul structurii narative, în *Mihnea-Vodă cel Rău:*

„Iar Mircea, feciorul Mihnii-Vodă, deaca înţelese aşa, mérse pre supt cumpăt la mănăstirea Cotmenii, care să chiamă Ospăţul cel de seara (adecă metohul Coziei) şi de năpraznă să făcu gîlceavă mare de oastea lui Neagoe. Şi auzind acéstea feciorul Mihnii-Vodă, Mircea, degrab numai ce au scăpat cu un fecior a lui Stoican, de care s-au zis mai sus, pre o fereastră, noaptea, dăsculţi, dăscinşi şi fără işlice. Iar Neagoe îi tăie oastea, iar pre cîţi nu tăie, pre toţi îi prinse vii. Numai ci scăpă feciorul muncitorului şi a lui Stoican, cum s-au zis mai sus, dăsculţi, dăscinşi, iar armele le-au luat. Şi împăcă mănăstirea şi călugării de frică ce avea“[5].

În acest fragment, faptele petrecute la Cotmeana sînt prezentate într-o naraţiune concentrată; sînt amintiţi Mircea, fiul lui Stoican, monahii care le-au dat găzduire, oştenii domnitorului, Neagoe şi oamenii acestuia. Întîmplările au următoarea succesiune: sosirea tainică a lui Mircea la Cotmeana, „gîlceava mare“ făcută de oastea lui Neagoe, fuga fiului domnitorului şi a slujbaşului său, tăierea unor oşteni domneşti de către cei care au pătruns cu forţa în mănăstire, împăcarea călugărilor „de frica ce avea(u)“. *Letopiseţul cantacuzinesc* dă amănuntul ferestrei pe care au scăpat fugarii „dăsculţi, dăscinşi şi fără işlice“ şi precizează că faptele se petreceau noaptea.

Al. Odobescu amplifică fragmentul citat din *Letopiseţul cantacuzinesc,* aflînd în el material epic pentru un întreg capitol al nuvelei *Mihnea-Vodă cel Rău.* Scriitorul păstrează personajele (cu o singură excepţie, în nuvelă, pe Mircea îl însoţeşte Stoica(n) în-

---

[4] Al. Odobescu, *Prefaţă* la ediţia a III-a a *Scenelor istorice,* 1886.
[5] *Cronicari munteni.* I. Ediţie îngrijită de Mihail Gregorian. Studiu introductiv de Eugen Stănescu, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1961, p. 95—96.

Scanned with OKEN Scanner

suși, nu feciorul boierului), succesiunea faptelor și momentul întîmplărilor din letopiseț. El adaugă însă vechii narațiuni elemente noi. În nuvela lui Al. Odobescu este precizat mai întîi cadrul (decorul) și momentul începerii acțiunii. Mănăstirea Cotmeana se află „... puțin mai jos pe frumoasa vale a Luminilor, pe Topolog"; ea „... stă pitită ca un cuib între munți. La poartă era un turn care acum s-a dărîmat; încinsă cu ziduri, înfățișa dinăuntru patru șiruri de chilioare cu tinde lungi și arcuite". Cînd Mircea sosea la mănăstire, „... sfințea soarele în dosul piscurilor". Intervin, deci, în narațiunea lui Al. Odobescu, alături de imaginea de ansamblu a peisajului, detaliile toponimice și arhitectonice, care lipsesc din *Letopisețul cantacuzinesc*. Momentul „gîlcevii" stîrnite de Neagoe este precedat, în nuvela lui Al. Odobescu, de prezentarea unor scene pe care le-am numi domestice. Aprozii care însoțeau pe fiul domnitorului așază corturi în curte și se pregătesc pentru noapte. Oaspeții de seamă stau la cină, primesc blagoslovirea starețului și merg apoi să se odihnească în arhondărie. Felinarele se sting, ușile se închid și somnul cuprinde pe călărețiii osteniți și-i fură pe monahii care așteptau toaca de noapte. Al. Odobescu urmărește cu atenție mișcările oamenilor, gesturile lor.

Urmează momentul „gîlcevii". Liniștea mănăstirii este deodată tulburată de oștenii lui Neagoe, care „năpădesc la miezul nopții" și cer să li se deschidă porțile, pentru a pune mîna pe fiul domnitorului și pe slujitorii acestuia. Călugării sînt cuprinși de mare spaimă. Ei dau năvală în chiliile oaspeților. Scriitorul îi înfățișează acum în prim-plan: au „rasele ne-ncinse, ... pletele și bărbile zbîrlite". Groaza se citește pe chipurile lor, căci strigătele oștenilor lui Neagoe, care amenință să dea foc mănăstrii, ajung la ei. Aceste strigăte, „... repetat(e) de multe sute de glasuri, făcu(ră) pe călugări să-și piardă cu totul mințile; ei împinseră pe bietul Mircea desculț, fără căciulă, numai în cămașă și cu brîul tîrîind, pînă la fereastră și-l îmbrînciră în jos. Stoica sări după dînsul". Situația fugarilor e caracterizată prin proverbul care constituie și motoul capitolului: „Fuga e rușinoasă ... dar e sănătoasă". Scena e completată cu descrierea obiceiului locului. Vînătorii lui Neagoe „... aprinseră focuri în curtea mănăstirii și pe-afară, după vecinicul obicei de popas al românilor, puseră căldarea de fiertură în crăcan și-ncepură să povestească..."

Scriitorul este interesat de *construcția scenei*, care dobîndește treptat intensitate dramatică. După fixarea cadrului acțiunii, este adusă în scenă o primă categorie de personaje (Mircea, Stoica, starețul, aprozii, călugării), privite într-o mișcare obișnuită, calmă. Al. Odobescu nu lasă deocamdată să se întrevadă o situație ne-

Scanned with OKEN Scanner

prevăzută sau un conflict. Nu ni se spune nimic despre gîndurile și emoțiile acestor personaje — proiectate pe fundalul care înfățișează „dinîntru" ograda „încinsă de ziduri", chiliile monahilor și construcția Cotmenei —, dispuse în planuri diferite: în primul plan se află Mircea, Stoica și starețul, la o „cină de sehastru". Ei vorbesc încet și rar, fără să-și comunice gînduri tainice: „Părinte, cînd va toca de noapte, să treacă cu toaca pe la ușa noastră, ca să mergem și noi la biserică..."; „Blagoslovește, părinte" etc. În planul al doilea se află corturile aprozilor care se pregătesc pentru odihna de noapte. Felinarul de la trapezărie, purtat de un călugăr, aruncă din cînd în cînd o lumină mai puternică asupra fețelor călătorilor și gazdelor. Întîlnim în acest tablou un joc al luminilor și umbrelor, pe care scriitorul, cunoscător al artelor plastice, trebuie să-l fi observat în picturile vechilor maeștri.

O a doua categorie de personaje acționează multă vreme din umbră. Nu-i vedem pe oștenii lui Neagoe decît atunci cînd „gîlceava" se apropie de sfîrșit. Furioși, ei ucid pe aprozii împresurați ai lui Mircea și sînt gata „să strice" și pe călugări. Tot timpul se aud însă strigătele lor, care trezesc mare spaimă în rîndul monahilor, determinați să acționeze rapid, să-l poarte cu sila și să-l împingă pe fereastră pe fiul domnitorului. Acțiunea culminează în acest moment. Scena se sfîrșește prin „împăcarea" călugărilor. Vînătorii aprind focul și curtea mănăstirii e stăpînită de același joc al luminilor și umbrelor.

Pentru construcția acestei scene, Al. Odobescu folosește informația istorică, arheologică, etnografică, folclorică și lingvistică. Această informație este rezultatul studiului făcut în scopul unei restituiri *literare* a vechii istoriografii. Mijloacele artistice ale acestei restituiri, în afara celor obișnuite creațiilor epice (narațiunea, descrierea, dialogul), sînt: precizarea cadrului și situațiilor, plasticizarea și reliefarea personajelor și lucrurilor, realizarea unei succesiuni temporal-cauzale a episoadelor și a unei intensități dramatice a povestirii. S-ar părea că rămînem totuși în domeniul unor opere istorice romanțate, deoarece procedeele artistice relevate, folosite de scriitor, aparțin mai degrabă meșteșugului literar, pe care l-a deprins cu ușurință un om de mare cultură, decît ficțiunii artistice. „Scenele istorice" nu se limitează însă la amplificarea sau completarea informației documentare. Ele reușesc să reconstituie o epocă, a cărei imagine de ansamblu este produsul exclusiv al fanteziei scriitorului. Această reconstituire pornește, așa cum am arătat, de la o viziune originală a epocii asupra căreia s-a oprit Al. Odobescu, se conturează în procesul de reașezare literară a datelor cronicii, înlesnit de informația documentară și de cultura ar-

Scanned with OKEN Scanner

tistică a scriitorului, și este finalizată în atmosfera creată de povestire.

Vremurile întunecate și tulburi, stăpînite de „suflarea morții", sînt sugerate din primul capitol al nuvelei, *Mănești*. Observăm că, dincolo de valoarea lor denotativă sau conotativă, pe care o distingem în segmentele narațiunii, cuvintele capătă adesea și semnificații mai largi, grupîndu-se în jurul propoziției „Întunericul domnea peste tot".

Principalul mijloc stilistic prin care scriitorul face sensibilă viziunea sa asupra epocii este epitetul. Dacă urmărim începutul capitolului *Mănești*, distingem următoarele epitete revelatoare ale atmosferei nuvelei: *noros, jalnic, sălbatic, vechi*. Peisajul în care se conturează cetățuia armașului Dracea se înfățișează trist și pustiu. Rîul are matca răzleață și malurile rîpoase. Plaiurile sînt învăluite în aburul ceții. Pădurile vechi și stufoase înalță crengi desfrunzite. Țarinile au rămas *neaerate* și ogoarele *pustii*. „Bordeiele și casele țărănești (sînt) risipite prin tufișe și bălării. Cetatea își înalță zidurile *înegrite*. Ziua e *noroasă*". Crivățul suflă „iute și-nghețat din fundul văilor", „cu *jalnice* gemete". Un vechi monument, biserica din Tîrșor, este amintit nu pentru frumusețea lui arhitecturală, ci pentru faptul că într-însul „au pierit de sabie Vladislav Vodă". Oamenii sînt înfățișați în momentul cînd „se desfată" ucigînd „fiarele sălbatice".

Pentru a insista asupra unor nuanțe ale tabloului său, scriitorul reia același epitet, uneori pe aceeași pagină: fiarele *sălbatice*, beție *sălbatică*, fire *sălbatică;* păduri *vechi*, stejari *bătrîni*, *bătrînul* armaș. *veche* troiță.

Epitetul care face parte din categoria celor care ajută la definirea atmosferei nuvelei (de exemplu, *jalnic)* este întărit de sensurile dobîndite de alte cuvinte sau sintagme care pot fi asociate lui: *gemete, lătrătură, chelălăială, larmă, chemare, zăngănitura înfundată de cătușe, suspinuri de femei, văietarea viforoasă a crivățului*.

Imaginea camerei armașului este dată printr-o tehnică amintind de aceea a graficii: *întunericul* tindei și camerei, *cenușiul* armelor de tot felul contrastează cu barba *albă* a personajului, cu cercul *albit* al sprîncenelor sale, cu velința *albită*.

Astfel, culoarea, sunetul, aprecierea unei calități obiective sau a unor realități morale imprimă narațiunii lui Al. Odobescu o deosebită putere de evocare a unei lumi apuse

Scanned with OKEN Scanner

I. L. Caragiale

JUSTIȚIE

Studiile asupra limbii personajelor lui I. L. Caragiale au relevat formele lexicale corupte sau întrebuințate impropriu, dezacordurile gramaticale, greșelile de sintaxă (introducerea nepotrivită a unei propoziții obiective prin conjuncția *pentru ca,* utilizarea unor părți de cuvînt fără complinirea necesară sau a unor construcții relative cu omisiunea termenului care urma să facă relația ș.a.), întîlnite frecvent la „eroii" scriitorului[1].

Efectul deformării cuvintelor sau al folosirii lor improprii este, evident, comic. Comunicarea nu este însă primejduită, pentru că, deteriorate, cum sînt, sau întrebuințate la întîmplare, cuvintele alcătuiesc totuși un fel de cod unanim înțeles de către cei care le întrebuințează, fapt care, în intenția autorului, are semnificația rămînerii multora din personajele sale într-o zonă de incultură. Este de prisos să mai insistăm aici asupra asprimii satirei caragialiene.

Nici dezacordurile gramaticale nu împiedică realizarea comunicării, ele marcînd clar nivelul instruirii personajelor și îndeplinind, în creația literară, aceeași funcție comică.

Odată ajunși la construcțiile sintactice ale „eroilor" lui I. L. Caragiale — acolo unde comicul verbal acționează laolaltă cu cel stilistic —, constatăm că alcătuirea lor arbitrară cunoaște o gradație și atinge o limită de la care comunicarea tinde să nu se mai realizeze potrivit intenției vorbitorului.

Este cunoscut că deformările limbajului, amintite aici în parte, au cauze sociale și psihologice.

---

[1] Vezi T. Vianu, *Aspecte ale limbii și stilului lui I. L. Caragiale,* în vol.: *Studii și conferințe cu prilejul centenarului I. L. Caragiale*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1952 și Iorgu Iordan, *Limba „eroilor" lui I. L. Caragiale*, ediția a II-a, București, 1957 (Societatea de Științe Istorice și Filologice).

Scanned with OKEN Scanner

Analizînd degenerarea formelor retoricii ca efect nefast al politicianismului burghez, Titu Maiorescu a arătat urmările „beției de cuvinte": lipsa conciziunii, folosirea locurilor comune, limitarea funcției reflexive a comunicării pînă la anularea ei.

I. L. Caragiale însuși nota: „Proclamarea redeșteptării și emancipării noastre politice a fost semnalul inaugurării celei mai teribile și înjositoare tiranii — tirania vorbei. Iată cine ne-a stăpînit o jumătate de veac cu ultima cruzime: vorba, vorba umflată și seacă... A gîndi era cea mai groaznică vină; a rîde, cel mai negru păcat. Niciodată gîndirea n-are alt vrășmaș mai cumplit decît vorba..."[2].

Adesea, folosite de personajele lui I. L. Caragiale, cuvintele nu mai exprimă ideile acestora, ci pe cele primite, își pierd încărcătura afectivă, sînt utilizate mecanic, „se declanșează" automat. În aceste situații, trebuie să avem în vedere nu numai „tocirea" cuvintelor și automatismele de vorbire, ci și divorțul dintre spusa și fapta vorbitorului, care constituie sursa principală a comicului.

Locurile comune, frazele gata făcute sînt, cum observa Titu Maiorescu, „un mijloc puternic de amețire a inteligenței"[3]. Așa, de exemplu, replicile personajelor din schița *O lacună* dovedesc tocmai această „dispersare a vorbitorilor de examinarea proprie a faptelor și de exprimarea personală"[4].

Refugiul personajelor lui I. L. Caragiale în automatismul vorbirii presupune un efort de adaptare a lor la gusturile și pretențiile lumii burgheze, un fel de modernizare a lor, silită și stîngace.

În opera lui I. L. Caragiale, îndeosebi în momentele și schițele scriitorului, întîlnim niște dezrădăcinați de un fel deosebit, indivizi desprinși din sate și, mai ales, din orașe semiorientale și intrați în mecanismul complicat al unor relații sociale și al unor instituții care adesea nu-și justificau necesitatea.

Încercînd să-și depășească repede condiția, să se aventureze în „machiaverlîcuri", personajele lui I. L. Caragiale, care n-au rutina „omului de lume", se află, cum s-a observat, adesea în situații tragicomice.

Pentru a ilustra cele spuse, ne oprim la schița *Justiție*[5], redîndu-i mai întîi liber conținutul și prezentînd gîndurile și faptele

---

[2] I. L. Caragiale, *Opere*, V. — București, Fundația pentru Literatură și Artă, 1938, p. 83—84.

[3] Titu Maiorescu, *Critice*, I, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. 217.

[4] Tudor Vianu, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 104.

[5] I. L. Caragiale, *Opere*, 2. *Momente, schițe, notițe critice*. Ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin. Cu o introducere de Silvian Iosifescu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960, p. 34—37.

personajelor, care păstrează în toate, după expresia lui Eugen Lovinescu, o colorată vulgaritate.

Eu, Leanca, vrea să spună eroina din *Justiție,* îndeplinesc, în mahalaua noastră, un rol „social": sînt „comersantă" de băuturi spirtoase. Soarta mea nu este dintre cele mai fericite: sînt vrednică de compătimire, pentru că am rămas văduvă, și sînt o „fomeie sărmană", care se luptă singură cu „atîtea angarale" ale prăvăliei și cu inclemența regimului fiscal, care mă obligă să plătesc la vreme „licența". Cu toată situația mea socială modestă și cu toate necazurile mele, sînt o femeie vrednică de respect: fac afaceri cu „domn' Marinescu Bragadiru", care, oricum, avînd magazin „în piață", deci în centrul orașului, nu este un „comersant" oarecare, ci un cetățean de vază al urbei noastre. Mă duc la el, ca să cumpăr „mastică", în birjă, ca orice negustor care se respectă, ferindu-mă să car mărfurile în spinare. Nu admit, deci, ca „prevenitul", acest „comersant de piei de cloșcă", să mă insulte sau să nu-mi plătească pagubele pe care mi le-a făcut în prăvălie, unde a intrat „gol pușcă" și a băut „pînă s-a făcut tun". Drept urmare, țin la „onoarea mea", fapt dovedit și aici, în fața dumneavoastră, domnule judecător, atunci cînd folosesc „radicale", ca „reclam", „pardon", chiar dacă uneori îmi mai scapă și cîte o vorbă necuviincioasă, pentru că acest individ, care m-a păgubit de „trei chile mastică prima", mă enervează și mă determină, așa cum observați și dumneavoastră, să-i „dau cu tifla", știindu-l cît de nevrednic este. Cît despre faptul că „domn' Mitică" îmi plătește „licența", trebuie să știți că e vorba de o insinuare a unui ins ordinar, care zice „că mă sulimenește cu chinoroz", ca să mă strice la „ficsonomia obrazului". O femeie sărmană ca mine, singură și neajutorată, trebuie să caute sprijinul unui bărbat de inimă, ca „domn' Mitică de la pricepție". Bunăvoința acestui bărbat este interpretată greșit de acest om lipsit de discreție, fost zugrav de case, care acum ține tombolă cu obiecte la Moși.

Acestea sînt gîndurile și emoțiile eroinei, care vrea să fie mîndră, sentimentală, ironică și care apelează la respectarea anumitor conveniențe sociale. Psihologia ei, aceea a micului burghez, nu pare liniară și a încerca s-o privim numai prin prisma ridicolului ar fi, evident, o greșeală. Comică devine eroina abia atunci cînd încearcă să-și prezinte altfel decît în realitate condiția, cînd „crîșmărița" devine „comersantă", cînd „Hanul-Dracului" devine „magazin de băuturi spirtoase", cînd dreptul de a vinde mărfuri devine „licență" sau cînd jignirea devine „onoare nereperată". Efortul „fomeii sărmane" de a se adapta unor situații noi se răsfrînge în limbajul pe care ea îl folosește. Acest limbaj trece de la expresia populară

Scanned with OKEN Scanner

(„gol pușcă“, „beat tun“, „a se chinui pentru o pîine“, „a nu mai putea de angarale“, „a fi curată la suflet“, „a o tuli“, „a-i da mîna“, „a se face praf“), familiară („trei chile“, „de-aia“, „tomn' atunci“, „poci să jur“, „să spuie“, „bravos“) și pitoresc-injurioasă („să fie a dracului care minte“, „facu-ți și dregu-ți“, „mă, porcule“) la cea considerată elevată. Faptul la care ne referim este caracteristic și „prevenitului“, în vorbirea căruia „a fi respectuos“ devine „a avea politică vizavi de mușterii“, iar „a sulimeni cu chinoroz“ — „a strica la ficsonomia obrazului“. Dar limbajul neologic, adesea deformat, nu este, în ultimă instanță, decît un element exterior tendinței personajelor de adaptare la o anumită situație socială; pentru că această adaptare afectează, de fapt, fondul lor sufletesc, structura lor morală. Leanca are un anume sentiment al respectabilității și onoarei, similar „ambițului“ lui Jupîn Dumitrache; ea vinde grațiile ei de văduvă protectorului de la percepție, dar pretinde ca asupra acestui fapt mahalaua să tacă, pentru că numai „Dumnezeu știe cum se chinuie pentru o pîine“. În fața oficialității, eroina caută să-și ascundă compromisurile morale și să revendice nu atît despăgubiri pentru pierderile materiale care i-au fost pricinuite (reduse la „trei chile mastică“) de reclamat, cît „repararea onoarei“, deși, prin aceasta, situația ei *de fapt* nu se schimbă. Ea nu stăpînește însă arta disimulării. Cuvintele pe care le folosește își păstrează (cu unele excepții) unitatea lexicală, denumesc exact lucrurile și faptele, dar sînt astfel îmbinate în enunțuri, încît coerența lor dispare. Să dovedim această afirmație, analizînd următoarea replică a eroinei: „Eu, domn' judecător, reclam, pardon, onoarea mea, care m-a-njurat, și clondirul cu trei chile mastică prima, care venisem tomn-atunci cu birja de la domn' Marinescu Bragadiru din piață, încă chiar domn' Tomița zicea să-l iau în birje . . .“

Privite izolat, propozițiile din această replică par a avea un înțeles. Nu se pot însă stabili relații logice între ele. Impresia este aceea a unor propoziții desprinse dintr-un text mai amplu, însăilate apoi la întîmplare. Asupra construcției sintactice domnește hazardul. În interiorul primei propoziții din textul citat, relațiile dintre cuvinte apar întîmplătoare, din cauza unor contrageri greșite („reclam. . . onoarea . . . și clondirul cu trei chile mastică prima“, adică „reclam că am fost jignită și că mi-a fost spart clondirul cu trei chile. . .“). Asocierea dintre *onoare* și *clondir* este rizibilă. (I. L. Caragiale a exploatat rolul comic al unor asemenea asocieri de cuvinte în titlurile unor schițe ca: *Spanacul și Bomba, Baioneta inteligentă, Imaginație, stil și clistir, Politică și delicatețe* etc.)

Scanned with OKEN Scanner

Următoarele două propoziții din textul citat sînt niște false atributive, pentru că ele nu determină nici un cuvînt din fraza din care fac parte. Urmează o propoziție principală, care nu se află în nici o relație semantică (la această relație ne referim) cu restul textului. Ultima propoziție este singura aflată în raport gramatical corect (cu precedenta). Raportul logic al acestei propoziții cu cea dinaintea ei este însă tulbure: din text reiese că „domn' Tomița" ar trebui să fie luat în birjă. Se vede însă, din propoziția imediat următoare, că nu „domn' Tomița", ci „clondirul" urma să fie luat în birjă.

Constatăm deci, în textul analizat, dinamitarea relațiilor sintactice și logice dintre propoziții, contrageri greșite, asocieri întîmplătoare între termeni abstracți și concreți, substituiri nebănuite ale ființelor la care se referă comunicarea cu obiecte. Enunțul este întrerupt înainte de a fi dus pînă la capăt. El începe, își pierde firul, apoi este reluat, din alt punct, cu referiri la oameni și obiecte despre care nu s-a spus nimic înainte, cărora le găsim cu greu locul în logica expunerii unor fapte. În acest punct al destrămării relațiilor sintactice și logice, personajele nu mai comunică între ele, decît dacă își cer, în fiecare moment, lămuriri suplimentare:

„L e a n c a: ... chiar domn' Tomița zicea să-l iau în birje...
J u d.: Pe cine să iei în birje?
L e a n c a: Clondirul... că zicea...
J ud .: Cine zicea?
L e a n c a: Domn' Toma ... se sparge...
J u d.: Cine se sparge?
L e a n c a: Clondirul, domn' judecător!
J u d. (impacientat): Femeie, ce tot bîrîi? ..."

Schița *Justiție* se încheie cu specularea comică, nu lipsită de o notă licențioasă, a echivocului cuvîntului „a repara", cuvînt pronunțat de personaje „a repera".

Textul analizat poate ilustra astfel nu numai deteriorări ale limbajului, ci și impasuri ale comunicării la eroii lui I. L. Caragiale.

Scanned with OKEN Scanner

George Bacovia

LACUSTRĂ

(De la varianta cunoscută la versiunea definitivă)

Prima variantă a *Lacustrei* a apărut spre sfîrșitul anului 1903, în revista „Viața nouă“[1] a lui A. Cantilli, publicist din cercul lui Al. Macedonski, într-un grupaj intitulat *Poezii*.

Reproducem această variantă (L_1) alături de textul definitiv (L_D) al poemei:

(L_1)	(L_D)
„De săptămîni aud plouînd . . *Și noaptea tot aud* *curgînd* . . . *Și nu știu cum* mă duce un gînd Spre locuințele lacustre!. . .	„De-atîtea nopți aud plouînd, Aud materia plîngînd??? Sunt singur, și mă duce-un gînd Spre locuințele lacustre.
5 Și parcă dorm pe scînduri ude, *Și-n* spate mă izbește-un val. Tresar *din* somn și mi se pare Că. . . n-am tras podul de la mal!	5 Și parcă dorm pe scînduri ude, În spate mă izbește-un val — Tresar prin somn, și mi se pare Că n-am tras podul de la mal.
Sunt mii de ani de-atunci, *și totuși*	Un gol istoric se întinde,

[1] „Viața nouă“, București, anul II, nr. 1, 1 decembrie 1903, p. 10.

Scanned with OKEN Scanner

Pe-aceleaşi vremuri mă găsesc!	Pe-aceleaşi vremuri mă găsesc...
Şi simt cum de atîta ploaie	Şi simt cum de atîta ploaie
Taraşii grei se prăbuşesc!	Piloţii grei se prăbuşesc.
Şi-aşa trec nopţile, plouînd,	De-atîtea nopţi aud plouînd,
Şi pînă-n zori aud *curgînd...*	Tot tresărind, tot aşteptînd...
Şi nu ştiu cum mă duce-un gînd	Sunt singur, şi mă duce-un gînd
Spre locuinţele lacustre".	Spre locuinţele lacustre"...

În varianta iniţială a poemei (L_1), în care simpla notaţie a sentimentului este predominantă, elaborată, probabil, înainte de anul publicării ei, nu se conturează deplin peisajul bîntuit de nelinişti, din textul definitiv al creaţiei (L_D), reprodus, începînd din anul 1915, în periodice şi volume, corespunzător şi manuscriselor poetului aflate în posesia Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România şi Bibliotecii Facultăţii de Filologie a Universităţii Cluj-Napoca[2].

Comparînd cele două texte (L_1) şi (L_D), vom examina schimbările făcute de G. Bacovia în scopul aflării expresiei poetice pe care a considerat-o desăvîrşită.

Observăm, mai întîi, că în (L_D) este accentuată impresia de cuprindere lentă, dar necurmată a pămîntului de către ape, de pătrundere a ploii în materia care pare universal „lichefiată". Ploaia, venind necontenit dintr-un cer nevăzut, se scurge — ca într-un recipient imens, saturat de apa gata să se reverse, să îmbibe, să acopere şi să macine totul — în spaţiul închis al *nopţii*. Adverbul folosit iniţial [*noaptea*, în (L_1)] indica un anume interval de timp al acţiunii destructive a apei şi lăsa posibilitatea unui moment de opoziţie faţă de această acţiune (*ziua*, cînd, eventual, ploaia s-ar mai potoli sau ar înceta) sau de limitare a ei [ca în versul 14 din (L_1): „pînă-n zori"]. Elementul adverbial din (L_1) (*noaptea*) este înlocuit, în (L_D), cu unul nominal (*nopţi*), transferat, în acest din urmă text, în primul vers şi asociat unei locuţiuni (*de-atîtea*) care,

[2] Pentru informaţiile istorico-literare referitoare la poezia *Lacustră* am folosit ediţia: G. Bacovia, *Opere*, Prefaţă, antologie, note, bibliografie de Mihail Petroveanu, Text stabilit, variante de Cornelia Botez, Bucureşti, Editura Minerva, 1978 (*Scriitori români*), p. 482—485 (*Note şi variante*), pînă în prezent singura care întruneşte cerinţele unei ediţii ştiinţifice a scrierilor poetului. Textul definitiv al *Lacustrei* — în acelaşi volum, p. 9.

în context, evocă nu atît ideea de cantitate [ca în sintagma: *de atîta ploaie*, din versul 11, (L_D)], cît pe aceea de persistență în timp, dacă nu chiar de permanență a climatului rece, pluvios *(De-atîtea nopți . . .)*.

Noul vers *(De-atîtea nopți aud plouînd)* determină reprezentarea curgerii necontenite, obsesive a apei, care, în *Lacustră*, ca și în multe alte poeme bacoviene, nu semnifică dialectica trecere heraclitiană, ci destrucția, disoluția, dezagregarea[3].

După cristalizarea stihului memorabil: *De-atîtea nopți aud plouînd*, prezența, în (L_D), a cuvintelor *săptămîni, și . . . tot . . . curgînd*, întîlnite în (L_1), ar fi fost de prisos. Versul al doilea din (L_D) aduce însă imaginea *materiei plîngînd*, metaforă revelatoare a atmosferei pluvioase, integrată uneia din formulările bacoviene devenite emblematice: *Aud materia plîngînd.*

Verbul *aud* este repetat atît în (L_1) cît și în (L_D); accentuarea acestei percepții auditive a ploii lasă deschisă calea reprezentării neîngrădite a unui peisaj stăpînit de ape, cît și pe aceea a proiectării lui într-o lume fantastică, halucinantă.

Poetul înlocuiește sintagma *Și nu știu cum* (L_1), a cărei evidentă oralitate intra în dezacord cu lirismul dens al poemei, cu predicatul *sunt singur* (L_D); în felul acesta este întărit caracterul confesiv al versurilor, scrise, de altfel, la persoana I (*aud, sunt singur* etc.)

Solilocul bacovian din *Lacustră* dobîndește neașteptate și profunde rezonanțe existențiale[4], problema lui centrală fiind aceea a

---

[3] Vezi, în acest sens, studiul Adrianei Mitescu intitulat *Imagine și materie în poetica bacoviană* („Revista de istorie și teorie literară", tom. 21, nr. 2, 1972, p. 213—218): „. . . una din constantele complexului psihologic bacovian este presimțirea eroziunii, a prăbușirii, a căderii în delir, a surpării organice. Elementul care materializează cel mai bine acest sentiment este apa" (p. 215). „La Bacovia nu mai găsim apa cu funcția ei heraclitiană" (p. 217).

[4] În interpretarea ei clasică, poezia lui G. Bacovia a fost încadrată coordonatelor esteticii simboliste sau (și) impresioniste. Critica mai nouă afirmă adesea că această poezie a practicat cu anticipație și un expresionism sau un existențialism *sui generis*. Dacă tenta expresionistă a poeziei lui G. Bacovia, sugerată de Pompiliu Constantinescu („Eul bacovian răsucește un tragic, un obsedant scîncet . . ." — Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, 1, Ediție îngrijită de Constanța Constantinescu, cu o prefață de Victor Felea, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. 157), întărită îndeosebi de Mihail Petroveanu (în *George Bacovia*, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 322 și în *Prefața* la G. Bacovia, *Opere*, ed. cit., p. XXXVII, unde e subliniată „poziția trakliană, expresionistă"), dar și de alți critici („Bacovia, fără să știe, a prefigurat un expresionism în genul lui Trakl, pe care nu-l citise" . . ., Emil Manu, *Introducere în cromatica lui Bacovia*, în: „Revista de istorie și teorie literară",

însingurării umane. *Singur* (folosit de obicei ca adjectiv) aparține vocabularului de bază al poeziei lui G. Bacovia. Conștiința însingurării, a izolării, ca și a precarității ființei umane supuse destrămării — ca și substanța universului naturii, sub acțiunea ploii, care roade, deschide viduri în materie, asemănătoare golurilor din sculpturile lui Henry Moore —, de fapt, sentimentul neliniștii, al așteptării înfrigurate domină întreaga poemă bacoviană, astfel încît se poate spune că versurile din *Lacustră* se deschid spre o semnificație simbolică, metatextuală, o dată cu notația: *Sunt singur*[5].

Relația dintre *ploaie* și *locuințele lacustre,* prezentă încă în (L_1), firească pentru reprezentarea plastică a unui climat pluvios, va deveni, o dată cu definitivarea expresiei poetice, esențială pentru conturarea aceluiași plan simbolic al poemei, în care coborîrea în preistorie corespunde unei „numărători inverse" a clipelor pînă la alunecarea în vid temporal. O asemenea proiectare a unor imagini aparent banale într-o lume transfigurată n-ar fi fost însă posibilă fără reducerea versului, cu ecou de romanță, din (L_1) *(Sunt mii de ani de-atunci, și totuși),* înlocuit, în (L_D), cu altul nou, de o forță expresivă unică în poezia lui G. Bacovia: *Un gol istoric se întinde.* O dată cu finalizarea poetică a acestui vers, strofa care-l cuprinde n-a mai suferit decît o singură schimbare, la nivelul lexical și al imaginii poetice: cuvîntul regional *tarașii* (provenit din ucraineană), care nu corespundea „tonului" general al poemei, este înlocuit cu neologismul (împrumutat din franceză) *piloții,* termen mai mult tehnic, dar de relativ întinsă circulație.

Cele mai puține modificări față de (L_1) le-a cunoscut strofa a doua: poetul renunță la conjuncția *Și* [versul 6, (L_1)], coordonînd prin parataxă două propoziții care ocupă, fiecare, spațiul versurilor 5 și 6 din (L_D), fără a schimba însă accentele iambice, și înlocuiește,

---

nr. cit., p. 122), a fost uneori negată (Ov. S. Crohmălniceanu: „Orice «dinamism» expresionist e principial exclus" din poezia lui Bacovia: *Literatura română și expresionismul,* București, Editura Minerva, 1978 — *Momente și sinteze* — ediția a II-a, p. 235), nu s-a respins ipoteza unui filon existențialist al ei. Această din urmă opinie este clar exprimată de Nicolae Manolescu: „... poate la nici un alt poet român poezia nu este *trăită* într-un asemenea grad..." — sublinierea autorului (*Metamorfozele poeziei,* București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 21).

[5] Într-o convingătoare interpretare a *Lacustrei,* a cărei problematică artistică este privită în raport cu „două contexte supraordonate: totalitatea operei și totalitatea structurii sociale determinate", Florin Mihăilescu distinge, „dincolo de sugestia de atmosferă" a poemei, „funcțiunea simbolică" (Florin Mihăilescu, *O interpretare a „Lacustrei",* în „Ateneu", anul X, nr. 9, septembrie 1973, p. 15, articol inclus în vol.: G. G. Ursu, Florin Mihăilescu, *Analize și interpretări literare,* București, Editura Didactică și Pedagogică, 1975, p. 52—56, sub titlul: *G. Bacovia. Lacustră).*

Scanned with OKEN Scanner

în versul 7, prepoziția *din* cu prepoziția *prin*, întărind astfel starea de vis, corespunzătoare planului imaginar al poemei *(Tresar prin somn* în loc de *Tresar din somn)*.

Strofa finală, reliefînd tema poemei — obsesia pluvială[6] a individului însingurat care presimte prăbușirea universală a materiei și alunecarea în „gol istoric" —, repetă versiunea definitivă a primei strofe, cu o singură abatere: prin contrast, versul 14 *(Tot tresărind, tot așteptînd . . .)* înlocuiește pe cel știut și așteptat de cititor *(Aud materia plîngînd . . .)*. Acest procedeu poetic, *al așteptării frustrate*, situează într-o propoziție-cheie elementul esențial al poeziei — neliniștea (sugerată încă din strofa a doua: *Tresar prin somn . . .*). Trecerea timpului bine măsurat, zgomotul ploii necontenite, ca fenomene comune, perceptibile senzorial, sînt ridicate la o semnificație generală, „metafizică": *De-atîtea nopți aud plouînd, Tot tresărind, tot așteptînd . . .*

Formal, nu există deosebiri esențiale între tiparele prozodice ale celor două versiuni ale *Lacustrei*. Versificația a cunoscut însă, în (L_D), cristalizări corespunzătoare semnificațiilor implicite ale poemei. Vom examina versificația din (L_D).

Versurile poemei, fără cezură, au măsura 8/9 silabe. Accentele de intensitate cad, de regulă (în aproape 70% din situații), pe silabele cu număr par (2, 4, 6, 8). Ritmul este deci iambic. Suitele iambice se realizează parțial sau integral, ca, de exemplu, în prima strofă:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
1	V	—	V	—	V	—	V	—	,
2	V	—	V	—	V	(V)	V	—	. . .
3	V	—	V	(V)	V	—	V	—	
4	V	(V)	V	—	V	(V)	V	—	V

[6] „Motivul pluvial" al *Lacustrei* a fost reliefat de Dinu Pillat în articolul *Pe marginea unei poezii de Bacovia*, apărut în „Preocupări literare", anul VII, nr. 11, noiembrie 1942, p. 579—582, reprodus în volumul: Dinu Pillat, *Itinerarii istorico-literare*, ediție alcătuită, prefață și bibliografie de George Muntean, București, Editura Minerva, 1978, p. 312—318. Criticul distinge acest motiv în poezia simbolistă franceză (Verlaine, Rodenbach, Verhaeren) sau în literatura germană (romanul filosofului și esteticianului F. Th. Vischer, *Auch einer)*, subliniind, de fiecare dată, interpretarea lui „deosebită de aceea realizată în *Lacustră*". Dinu Pillat observă că, spre deosebire de poeții moderni amintiți, „care asociază cu predilecție cuvinte cît mai variate, mai rare, mai sonore, căutînd să obțină pe această cale efecte noi și surprinzătoare", G. Bacovia utilizează în *Lacustră* „sfera restrînsă a vocabularului... Expresia este atît de adecvată viziunii poetice, încît pare să fi crescut organic dintr-însa".

Scanned with OKEN Scanner

Rezultă că, uneori, picioarele metrice iambice sînt substituite printr-o suită de două silabe neaccentuate (marcată, în schema ritmului dată mai sus, prin punerea în paranteză rotundă a celei de-a doua silabe neaccentuate). În suitele ritmice de tipul: VVV — VVV — — V (versul 4) întîlnim, de fapt, succesiunea peonului IV, unitate ritmică patrusilabică reprezentînd o substituire și un iamb: V (V) V — [7], completată cu o silabă neaccentuată (așa-numitul picior metric bisilabic incomplet). Identice ca structură ritmică și metrică sînt, în mod firesc, versurile care se repetă: 1 și 13 (V — V — V — V —), 3 și 15 (V — VVV — V —) și 4 și 16 (VVV — VVV — V), dar și versurile nerepetate 6 și 12, care coincid, ca unități prozodice, versurilor 3 și 15, și versurile 2, 8 și 10 (V — V — VVV —). Din punctul de vedere al succesiunii silabelor accentuate, „notă aparte" fac versurile: 5 (VVV — V — V — V), 7 (V — V — VVV —), 9 (V — V — — VVV — V), 11 (V — VVV — V — V) și 14 (VVV — VVV —).

Asocierea versurilor care au o structură ritmică și metrică identică relevă un procedeu care ar putea fi numit al „izoimaginei". Astfel, versurile 1 și 4, repetate în strofa finală, pun în relație poetică tabloul nesfîrșitelor nopți ploioase cu imaginea vizionar proiectată a locuințelor lacustre, reliefînd motivul fundamental al poemei, acela al obsesiei pluviale. Plînsul materiei supuse de ape (versul 2) se conjugă, în același plan poetic, cu tristul gînd stăruitor al neîmplinirii (versul 8) și cu impresia dispariției veacului artistului (versul 10). Sentimentul însingurării (versurile 3 și 15) se asociază cu presimțirea unei măcinări lente a ființei biologice (versul 6) și unei prăbușiri organice (versul 12).

Versurile „izolate", cu accentuarea ritmică unică, nerepetate, sînt adevărate strigăte înăbușite ale individului părăsit, care are presentimentul alunecării în gol. Un nedefinit fior fulgeră ființa omului pradă frigului umed al scîndurilor odihnei sale chinuite, care trebuie să fie și cel al sicriului acoperit de pămînt (versul 5), somnului tulbure, prin care tresare cuprins de panică (versul 7), vidului temporal, care parcă-l absoarbe (versul 9), apelor pe care parcă le simte sfredelindu-l; totul justifică starea de neliniștită așteptare, sugerată de versul 14, care marchează și singura deosebire existentă între strofa inițială și cea finală. Semnificația trăirii acute din *Lacustră* este întărită tocmai de aceste versuri în care suitele ritmice cuprind accentuări singulare.

Aparent, G. Bacovia nu e preocupat de „corectitudinea" rimelor sau de „frumusețea" lor. Numeroase cuvinte din finalul unor ver-

---

[7] Vezi I. Funeriu, *Versificația românească. Perspectivă lingvistică*, Timișoara, Editura Facla, 1980, p. 27.

Scanned with OKEN Scanner

suri ale poemei *(lacustre, ude, pare, întinde, ploaie)* nu pot fi considerate nici cel puțin rime aproximative sau asonanțe. Asemenea cuvinte sînt „libere", nu-și găsesc corespondențe sonore în finalul altor versuri ale poemei. Tenta verslibristă (ritm-rimă) este caracteristică *Lacustrei*, deși constatăm prezența monorimei *(plouînd-plîngînd-gînd; plouînd-așteptînd-gînd)* sau a rimelor încrucișate *(val-mal; găsesc-prăbușesc)*. Dominante sînt rimele „sărace", sincategoriale; rima heterocategorială[8] apare, repetată, într-un singur caz *(gînd)*. O cercetare „în sine" a rimelor din *Lacustră* nu dovedește o tehnică poetică deosebită. În ansamblul poemei, valoarea funcțională și stilistică a rimelor se dezvăluie însă deplin. Se observă astfel că silaba a opta din fiecare vers al poemei este întotdeauna o silabă accentuată, de la care începe să se realizeze și rima, acolo unde aceasta există. Pornind de la această observație, se constată că toate versurile cu măsura opt cuprind cuvintele-termeni de rimă. Toate aceste cuvinte sînt oxitone, iar corpul lor acustic comun este alcătuit dintr-o singură silabă (rime feminine). Toate versurile cu măsura nouă cuprind, în finalul lor, cuvintele-termeni liberi (fără corpuri sonore identice cu cele din cuvintele-termeni de rimă). Toate aceste cuvinte sînt paroxitone. Cele două categorii de cuvinte din finalul versurilor alternează într-o simetrie perfectă, relevabilă și în configurația strofelor. Avînd în vedere corpurile acustice comune cuvintelor-termeni de rimă sau aflate în poziția rimei *(lacustre-lacustre)*, prima și ultima strofă prezintă o structură sonoră identică. Aceste două strofe, care dau imaginea unei realități obiective, chiar atunci cînd ea e sugerată metaforic, închid cadrul celorlalte două strofe, în care imaginația poetică se deplasează tot mai mult de la realitate la vis și în care dominantă este viziunea subiectivă a regresiunii geologice. În strofele „încadrate", versurile ale căror structuri ritmice și metrice sînt identice cu structurile ritmice și metrice ale altor versuri din poem cuprind întotdeauna și cuvintele-termeni de rimă, iar versurile în care picioarele iambice sînt substituite cu două silabe neaccentuate, într-un mod nerepetat în altă parte a poemei (versurile cu ritmuri singulare), includ întotdeauna cuvintele-termeni liberi aflați în poziția cuvintelor-termeni de rimă. Dar tocmai aceste din urmă versuri care se abat de la ritmica și metrica repetată, contrastînd cu celelalte stihuri, întăresc, cum am arătat, semnificația existențială a poemei. Alternanța versurilor care se încadrează structurilor prozodice clasice cu cele care se abat de la aceste structuri corespunde unei adînciri a sugestiei poetice, trecerii din planul atmosferei la cel simbolic. Această interpretare este

[8] Vezi I. Funeriu, *op. cit.*, p. 49.

Scanned with OKEN Scanner

întărită și de faptul că frîngerea ritmului bine temperat și părăsirea rimelor se produce prima dată în versul 4, vers aflat la limita dintre reprezentarea unei lumi reale și treptata ei proiecție halucinatorie.

În planul sonor al creației, versurile fidele normelor prozodice tradiționale nu sînt străine de armonii imitative; sonurile închise ale cuvintelor-termeni de rimă din versurile intonate iambic *(plouînd, plîngînd, gînd)* sugerează ritmul căderii apei, loviturile ca de ciocan, care se succed la intervale egale de timp, ale stropilor de ploaie; sonurile maxim deschise și accentuate, prezente în cuvîntul final al aceloraşi categorii de versuri, cît și în alte cuvinte din componența lor întăresc senzația unor mișcări ample, care determină surparea materiei: „În spate mă izbește-un val." „Că n-am tras podul de la mal".

În (L_D) se întîlnesc și numeroase modificări de punctuație față de (L): *a*) punctele de suspensie sînt înlocuite (la finele versurilor 1, 4 sau în interiorul versului 8) cu virgula sau cu punctul, sau sînt introduse (după versurile 10, 16) în locul semnului exclamării sau punctului; totodată, ele sînt menținute la sfîrșitul versurilor 2 și 14; *b*) semnul exclamării — în esență, „semn de pauză finală, mare"[9] — este înlocuit fie cu punctul (după versurile 4, 8, 12), fie cu punctele de suspensie (la finele versului 10); *c*) linia de pauză (de la sfîrșitul versului 6) și virgula (din interiorul versurilor identice 3, 15 și al versului 7), folosită acolo unde nu e cerută de îndreptarele lingvistice *(Sunt singur, și mă duce-un gînd; Tresar prin somn, și mi se pare),* sînt semne de punctuație prezente numai în (L_D). Se observă deci: I. înlocuirea unor semne de punctuație care pot fi considerate sinonime [de exemplu, semnul exclamării din (L_1) este înlocuit, pretutindeni unde fusese folosit, cu punctul, în (L_D)], dar a căror utilizare, într-o formă sau alta, este necesară, impusă de reguli unanim admise; II. folosirea semnelor de punctuație în mod liber, fără constrîngerea numitelor reguli, care ar permite, în situațiile la care ne referim, variante funcționale, în scopul obținerii unor efecte expresive; astfel, folosirea aproape abuzivă, îndeosebi în (L_1) (exemplu: *Că . . . n-am tras podul de la mal*), a punctelor de suspensie are semnificația unui îndemn la pauza „reflexivă". G. Bacovia este, de altfel, foarte preocupat de „interiorizarea" muzicii versurilor[10] sale, marcînd variațiile de tonuri sau pauzele pe care

[9] Mioara Avram, *Punctuația și implicațiile ei în limbă și comunicare,* în „Limbă și literatură", vol. I, 1980, p. 20.

[10] „Valorile fonice" ale *Lacustrei* au fost, de asemenea, relevate de Dinu Pillat în articolul citat; „abundența vocalelor, menită tocmai să realizeze acea sonoritate gravă, prelungă, cu accente de monotonie caracteristică...";

Scanned with OKEN Scanner

le consideră necesare, cu riscul sacrificării nu numai a regulilor stabilite de îndreptarele de punctuație, dar și a ritmului, frînt acolo unde nu ne-am aștepta și reluat în alt mod, după o spasmodică poticnire. Așa, de exemplu, în versurile: *Sunt singur, și mă duce-un gînd, Tresar prin somn, și mi se pare* succesiunea picioarelor metrice iambice se tulbură în dreptul virgulei, a cărei folosire, în această situație (înaintea lui *și*, conjuncție coordonatoare copulativă), nu e cerută de regulile bineștiute.

Privirea comparativă a variantelor *Lacustrei* dovedește o dată mai mult mijloacele deliberate ale artei lui G. Bacovia. „Neatențiile" formale dovedite de poezia sa (și arătate uneori de critică) sînt, în mod paradoxal, rezultatul lucrului bine făcut.

În procesul elaborării *Lacustrei*, imaginea artistică dobîndește o ambivalență care constituie elementul fundamental al tehnicii poetice bacoviene din creația la care ne referim: notația acută a senzațiilor trezite de o realitate banală se transsubstanțializează, capătă sensuri existențiale esențiale[11]. „Ca la toți marii poeți, realitatea e depășită și ridicată la semnificații generale"[12].

„sugestia muzicală, cu tendințe de armonii imitative..." Criticul conchide: „Stilul din *Lacustră* pare înclinat mai degrabă spre efecte muzicale decît spre cele picturale".

[11] Adriana Mitescu sublinia că, în genere, „Documentul poetic bacovian se pretează unui asemenea sondaj în ceea ce privește valoarea ambivalentă a imaginii poetice care leagă direct materia de psihologic, fără inutile jocuri de idei" (*op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 214—215).

[12] Șerban Cioculescu, *G. Bacovia: Poezii*, în vol.: *Aspecte literare contemporane* 1942—1947, București, Editura Minerva, 1972, p. 139.

Scanned with OKEN Scanner

IMAGINEA PLOPULUI ÎN POEZIA LUI TUDOR ARGHEZI

Imaginea plopului apare în numeroase creații argheziene. O întîlnim în *Cuvinte potrivite*, în *Flori de mucigai*, în *Versuri de seară*, în *Cîntece cu gura-nchisă*, în *Buruieni*, în *Poeme*, în *Cîntare omului*, în *1907*, în *Frunze*, în *Fabule*, în *Copilărești*[1], în *Cadențe*, în *Silabe*, în poemele *Aleluia!*, *Focul și lumina* și *Psalmistul*, în stihurile din *Addenda* celei de „a patra ediții definitive" a poeziilor lui Tudor Arghezi (1959), în alte versuri ale sale, rămase în diferite periodice la care a colaborat. Încadrat unor unități stilistice și tematice, cuvîntul „plop", cu valori plastice, metaforice și simbolice, figurează în 36 de poeme argheziene.[2]

---

[1] Am citat titlurile sub care sînt grupate poemele în ediția: Tudor Arghezi, *Scrieri*, vol. I—IV, București, Editura pentru Literatură, 1962—1963.

[2] Aceste poeme (indicate în ordinea din ediția amintită și a apariției unor volume ale poetului după publicarea acestei ediții) sînt: *Marină*, *Poartă cernită*, *Niciodată toamna...*, *Belșug*, *Doliu*, *Icoană*, *Oseminte pierdute*, *Vodă Țepeș*, *Psalmul de taină*, *Sfîrșitul toamnei*, *Duhovnicească*, *Dimineața*, *Cîntec mut*, *Aleluia!*, *Joc de chiciuri*, *Toate stelele*, *A venit*, *Un plop uscat*, *Tu taci*, *Serenadă*, *Ziua cenușie*, *Născocitorul*, *Stane, căpitane*, *În deșert*, *Focul și lumina*, *Spuneai ceva*, *Judecata*, *Didactică*, *Stupul lor*, *Țara piticilor*, *Pe o harpă medievală*, *Așteaptă*. Se adaugă acestora versurile publicate în „Liga ortodoxă", Suplimentul literar nr. 50, 1896, în „Viața socială", XI, 1910, p. 195 (poezia *Sintaxă ritmică;* vezi și Tudor Arghezi, *Versuri*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959, p. 703) și în „Gazeta literară", XIII, nr. 44 (177), 1965 (poezia *Mărmure de plop*). În versurile lui Mihai Eminescu, de exemplu, imaginea plopului apare numai de trei ori (M. Eminescu, *Opere*, vol. I, p. 191, 191/1, 193/2 — ediția Perpessicius; cf. și *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1968, p. 420).

Scanned with OKEN Scanner

În imaginea plopului, Tudor Arghezi a fixat „acele impresii ale realității deosebit de pregnante, ce păreau a fi importante ori se impuneau prin repetarea lor frecventă“[3].

Bănuim prezența plopului într-un univers care i-a fost familiar poetului. Avem, mai cu seamă, mărturii poetice ale admirației lui Tudor Arghezi pentru copacul zvelt, înălțat ca o făclie spre cer, cu frunzele șoptitoare, aflate într-o continuă agitație. Poetul vorbește astfel, în poemul *În deșert,* de „plopii *mei*“, manifestîndu-și dragostea pentru acești arbori „cerești“.

Asupra sensibilității poetului au exercitat puternice înrîuriri, nu atît formale, cît de concepție, poeziile populare în care imaginea plopului are o mare frecvență. În unele creații populare, „mîndra“ sau „drăguța“ este creată din frunza plopilor și dată iubitului. Astfel, în *Antologia de poezie populară*[4] alcătuită de Lucian Blaga, întîlnim următoarele versuri:

„Că drăguță ți-am fost eu
Dată de la Dumnezeu,
Din frunzuța plopilor,
Din văzutu ochilor . . .“

Această geneză fabuloasă a unei ființe umane se explică poetic prin asocierea pe care rapsodul popular a făcut-o între plopul zvelt și mîndra înaltă și subțire. Într-o ediție mai veche a *Cărții cu jucării,* momentul, evocat și în poemul *Pînă atunci,* în care omul devine „slobod de osînda de rob al pămîntului“, înălțîndu-se „pe verticală“, „chemat de soare“, amintește de poezia populară citată: „Omul, cu toate că subțire și înalt /. . ./, s-a sculat deodată drept în picoare și a mers pe punctul cel mai îngust al trupului său, ca o arătare ciudată. Tălpile lui erau satinate și el însuși s-a numit pe sine Fiul Plopilor, mirat, fără îndoială, de asemănarea făpturii lui zvelte cu făptura copacilor încremeniți, cu sălciile de-a lungul rîurilor, cu plopii în dreptul soarelui“[5]. Metafora „fiul plopului“ are, deci, aceeași semnificație atît în poezia populară, cît și în opera lui Tudor Arghezi. Alteori, în lirica și epica populară, relația poetică

---

[3] N. A. Veselovski, *Introducere în poetica subiectelor și problematica ei,* în vol. *Poetică și stilistică. Orientări moderne,* București, Editura Univers, 1972, p. 442.

[4] Ediție îngrijită de George Ivașcu, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 111.

[5] Tudor Arghezi, *Cartea cu jucării,* a doua ediție, definitivă, București, Editura Cartea Românească, f.a., p. 64.

Scanned with OKEN Scanner

„omul ca plopul“ ilustrează corespondența dintre starea sufletească a omului și imaginea plopului; neliniștea sufletească a eroului liric popular, denumită adesea „dor“, este asemuită imaginii plopului tremurător:

„Doamne, cum sună izvorul
Unde-și cîntă badea dorul.
Săraca inima lui
E ca frunza plopului,
Că nu bate pic de vînt
Și-i vezi frunza tremurînd.
Și cînd bate și cînd stă,
Frunza lui se clatină.“[6]

Dorul de altădată pentru ființa iubită, acum dispărută, exprimat în tonuri elegiace, se trezește, în poemul arghezian *Doliu,* tot sub plopul neliniștilor:

„O! Pentru veci tu n-ei mai fi,
Și-ai fost, mă-ntreb, vreodată?
Atît pustiu mă-nvălui,
Cînd sub un plop mi se trezi
Tot dorul de-altădată“.

Plopul apare în poezia populară și în ipostaza unui copac blestemat. Soarta lui este să crească înalt și mîndru, dar să nu dea roade și nici, cel puțin, umbră:

„Foaie neagră de rogoz,
Mult ești, plopule, fălos,
Mult ești nalt și albicios,
Dar n-aduci nici un folos.
Foaie verde de susai,
Poame n-ai,
Umbră nu dai,
Pază mlaștinilor stai . . .“[7]

Efortul steril al omului care s-a străduit zadarnic să dea cîntecului său măreția și veșnicia universului este comparat de Tudor

[6] Lucian Blaga, *antologia cit.*, p. 203.
[7] *Antologia de literatură populară,* vol. I, *Poezia,* București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1953, p. 160.

Scanned with OKEN Scanner

Arghezi, în poemul simbolic *Un plop uscat,* cu aceeaşi creştere şi înfrunzire fără folos a plopului din creaţia orală:

„Plopul uscat ştia mai mult: a fost.
Fă şi tu trunchi, ca plopul din ogradă.
Creşte la cer, de bunăvoie prost,
Dă frunza-n el şi lasă-le să cadă."

Potrivit unei vechi credinţe populare, plopul prevesteşte omului o mare durere sau moartea. Legănarea neîntreruptă a frunzelor plopului naşte un cîntec de jale; căderea frunzelor lui înlătură voia bună a omului, cuprins de teamă în faţa sorţii necunoscute:

„Foicică flori domneşti,
Plopule, de ce jeleşti?
Au vreo pacoste cobeşti,
Ori de moarte mă vesteşti?
Foaie verde de sipică
Vîntul bate, frunza-ţi pică,
Veselia mi se strică,
Sufletul mi-e plin de frică".[8]

Asocierea imaginii plopului cu durerea, jalea sau moartea este deosebit de frecventă şi în poemele argheziene (*Poarta cernită, Oseminte pierdute, Sintaxă ritmică, Psalmistul* ş.a.). De asemenea, în *Icoană*, poezie care aminteşte, prin plastica imaginilor, de tablourile lui I. Ţuculescu, aşteptarea cu teamă a unei fiinţe închipuite, chemată să facă judecata din urmă anunţată în văzduhul care „cîntă întreg cu toţi cocoşii", se petrece în umbra plopilor care străjuiesc şoseaua; în *Duhovnicească,* sentimentul de teamă în faţa necunoscutului, exprimat direct, este asociat, ca şi în poezia populară, imaginii plopului de care se loveşte „fiul omului", pribeag în bezna nopţii „fără lumină, fără lună, fără lumînare"; într-un poem publicat de Tudor Arghezi în ultimii ani ai vieţii sale, tînguirile şi zbaterile plopului semnifică durerea, jalea, plînsul omului şi anunţă moartea:

„Plopii ce grăiau azinoapte
În murmur de-atîtea şoapte?
Cînta parcă un norod

[8] *Antologia citată,* apărută în Editura Academiei Republicii Populare Române, p. 160.

Scanned with OKEN Scanner

Stihurile de prohod . . .
Cînta-n cer pînă departe,
Parcă bocete de moarte.
Toată noaptea mi-au vorbit
Cu murmur neliniştit.
I-auzişi. Se frămînta
Plopul pe durerea ta.
Inimile ni s-au strîns:
Plopii n-au cîntat, au plîns".[9]

(Murmure de plop)

* * *

În versurile lui Tudor Arghezi, cuvîntul „plop" este determinat atît de epitetele adjectivale *negru, înalt, uscat* (şi de cele care, aşa cum rezultă din contexte, intră în sfera semantică a acestora: *vînăt, sever, mare, adînc, cărămiziu*), *rar, prost,* cît şi de epitetele substantivale *cu voci şi şoapte, de fier:* „I-am văzut sufletul trecînd . . . / Prin plopii *vineţi*" *(Poarta cernită);* „Din plopul *negru* . . . / Noaptea pe şesuri se desface lină" *(Belşug);* „Şi totuşi furăm doi mai ieri, . . . / Sub plopii *negri* şi *severi*" *(Sfîrşitul toamnei);* „Unda-ntinsă . . . / Spală-n lapte de opal / Cerul scund şi plopul *nalt*" *(Marină);* „Stam unul lîngă altul ca plopii *mari* . . ." *(Spuneai ceva);* „Voi plopi *adînci* . . ." *(Oseminte pierdute);* „. . . tac / Şi plopii *rari* . . ." *(Tu taci);* „Un plop *uscat* şi lîngă plop o şcoală" *(Un plop uscat);* „Voi plopi . . . *cu voci şi şoapte* multe" *(Oseminte pierdute);* „Unde veghează plopii mari *de fier*" *(Didactică);* „Stam unul lîngă altul ca plopii mari şi *proşti*" *(Spuneai ceva).* Epitetele enumerate nu modifică, de regulă, sensul denotativ al cuvîntului „plop", însă imprimă acestui cuvînt valori plastice, pe care se sprijină, în mare măsură, valorile sale metaforice şi simbolice. Tudor Arghezi creează, în primul rînd, imagini ale plopului *înalt.* Imaginile plopului *înalt* care au valori plastice coexistă cu imaginile lui simbolice (acestea din urmă fiind cele mai des întîlnite în poezia argheziană). Din prima categorie fac parte tablourile (construite uneori pe baza unor elemente antitetice) plopilor care ating sau depăşesc înălţimea cerului („El odihneşte, şi el, pe locul unde stete, / Cu faţa la statuie, cu-o lespede sub cap, / Uimindu-se că-n cerul, plecat ca un părete, / Stejarii mari ca norii şi plopii mai încap" — *Psalmistul;* „Unda-ntinsă, val cu val, / Pînă-n malul celălalt, / Spală-n lapte de opal / Cerul scund şi plopul nalt" — *Marină)* şi metafora „plo-

[9] „Gazeta literară", *nr. cit.*

pilor de frînghie": „Printre canavaua ceţurilor sură, / Plopii de frînghie-s prinşi în ţesătură" *(Ziua cenuşie)*. Tot în categoria imaginilor plastice se încadrează şi aceea a „plopilor înalţi", care îşi sună clopotele de chiciuri („În plopi sună clopote / Şubrede, de horbote" — *Joc de chiciuri*), ocrotesc fiinţele plăpînde („Stupul lor de pe vîlcea / Stă păzit într-o broboadă / De trei plopi înalţi, de nea, / Pe o blană de zăpadă" — *Stupul lor*) sau alcătuiesc „sediul" unui personaj sus-pus („Iov primise-nsărcinare / Să dea-n mînă o scrisoare / Starețului dintr-un plop" — *Ţara piticilor*). Aceste imagini plastice ale plopilor creează adesea în poezia lui Tudor Arghezi cadrul pentru meditaţia eroului liric. Plopul *înalt* constituie însă şi un semn al legăturii dintre imanent şi transcendent: „Trunchiu-i geme în pămînt / Sufletu-i se zbate-n vînt, / Că se zbate-n / Patru vînturi deşteptate" *(Mùrmure de plop)*. El străjuieşte „hotarele" dintre viaţa limitată a omului şi veşnicie.[10] Peste aceste „hotare", creaţia artistică perenă, rezultat al trudei unei vieţi întregi, va trece spre nemurire: „Atuncea, în odăjdii albe, prin plopii paznici de hotare, / Vom strecura comoara vie spre ceruri mai nemuritoare" *(Aşteaptă)*. Metafora „paznici de hotare" se întemeiază deci pe similitudinea dintre înălţimea plopului şi aceea a cerului. Ea este totodată şi o metaforă simbol: plopii păzesc hotarele dintre viaţă şi moarte, ca şi în creaţia folclorică, de altfel. Mai mult, ei constituie un fel de „cale de acces" a sufletelor morţilor către lumea cealaltă, imaginată de mitologia populară: „Biata bătrînă a murit. / Ştiam că moare negreşit, / Ca toţi bătrînii cînd simt că-ngheaţă / Întrînd încet cu mîinile în ceaţă. / I-am văzut sufletul trecînd / În lumea cealaltă, / Prin plopii vineţi strînşi la rînd / Şi laolaltă" *(Poartă cernită)*. „Accesul" pe calea plopilor se face, în planul poetic, nu numai de la pămînt către cer, ci şi invers. Fiinţa misterioasă, imaginată în *Duhovnicească,* ce se dovedeşte a fi „fiul omului" fugit de pe cruce, pentru că n-a mai putut îndura suferinţa şi ceasul sfîrşitului, rătăceşte prin noaptea groasă, lovindu-se de plopii din grădină: „E cineva, sau, poate, mi se pare? / Cine umblă fără lumină, / Fără lună, fără lumînare / Şi s-a lovit de plopii[11] din grădină?" Tot în legătură cu epitetul „înalt" trebuie explicate şi

[10] Într-un sonet al lui Ion Pillat, plopul este un simbol al disponibilităţilor omului, care simte atît legarea „de glie", cît şi chemarea „spre infinit": „Născut în ţarină, spre cer se avîntă, / Ca un izvor de ramuri şi de foi. / Şi doru-l mînă, norilor, spre voi, / Dar lutul rădăcina-i înmormîntă". Acest simbol al plopului este lămurit în finalul sonetului: „Sînt, Doamne, plopul cel legat de glie, / Întins spre infinit ca un catarg", (*Plopul,* în vol. Ion Pillat *Poezii,* Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965, p. 59). Spre deosebire de Ion Pillat, Tudor Arghezi nu explică imaginile simbolice ale plopului.

[11] În ediţia din 1959, „pomii"; în ediţia *Scrieri,* I, p. 144, „plopii".

Scanned with OKEN Scanner

metaforele simbolice „facla plopilor“ și „turla subțire a plopilor“. În poemul *Niciodată toamna . . .*, „îndemnuri nențelese“ stăpînesc un suflet „bucuros de moarte“, care nu se poate totuși desprinde de „șesul de mătase“, de imaginea norilor cărora „copacii le urzesc brocarte“, de „Casele adunate, ca niște urcioare / Cu vin îngroșat în fundul lor de lut“, așezate în „țărmul albastru al rîului de soare“. Această legănare a sufletului între frumusețile certe ale lumii reale și cele îndoielnice ale unei lumi neștiute este un act tragic, desfășurat în umbra plopilor, făclii ale unor speranțe, înălțate spre cer:

„Cine vrea să plîngă, cine să jelească
Vie să asculte-ndemnul nențeles,
Și cu ochii-n facla plopilor cerească
Să-și îngroape umbra-n umbra lor, în șes.“

Făcliile plopilor sînt — în poemul *Stane, căpitane* — semne ale ivirii unei lumi noi, năzuite de țăranii răzvrătiți:

„Și oamenii s-au dus și dus mereu,
Cum zic, cu Dumnezeu.
Întru tîrziu, departe, se văzură,
Arzînd o zare, ca o zgură,
Și plopii-n cer făclii“.

Epitetul „înalt“ atrage după sine epitetul „zvelt“ (subțire). Aceste două epitete sînt asociate, cum am văzut, atît în poezia populară, cît și în creația lui Tudor Arghezi. Ele explică nașterea metaforei „plop cu turla subțire“, întîlnită în poemul *A venit,* metaforă care nu este lipsită de sensul simbolic al „legăturii“ pe care copacii „cerești“ o stabilesc între pămînt și azur. Atunci cînd plopii „înalți“ își pierd vîrfurile zvelte în infinitatea albastră a cerului, devin „adînci“. „Plopii adînci“ sînt un simbol al durerii; sunetele produse de mișcarea frunzelor lor sînt „voci“ și „șoapte“ de jale. Asocierea imaginii plopilor cu sentimentul durerii este notată cu precizie în *Sintaxă ritmică:*

„Pe-aici se combină durerea cu plopii,
Pe-aiurea e geamăt și jale“.

Această „combinare a durerii cu plopii“ capătă o expresie lirică limpede și amplă în poemul *Oseminte pierdute,* în care amarul iu-

Scanned with OKEN Scanner

birii defuncte corespunde imaginii „plopilor adînci, cu voci și șoapte multe“:

„Iubirea noastră a murit aici.
Tu frunză cazi, tu creangă te ridici.

Atît amar de ani e de atunci!
Glicină tu, tu florile-ți arunci.

A mai venit de-atuncea să v-asculte,
Voi plopi adînci, cu voci și șoapte multe?

Voi ați rămas întorși tot spre apus,
Voi creșteți toți de-a pururea în sus.

N-o mai zăriți din vîrfuri nicăieri?
Știți voi ce vorbă este vorba «ieri»?“

Plopii se-nfioară, în *Psalmul de taină*, la trecerea femeii „răspîndite“ în sufletul eroului liric „ca o mireasmă-ntr-o pădure“:

„Tu ce-nfiori pe șesuri plopii
cînd treci, din creștet la picioare,
și prinzi de tot ce te-ntîlnește
o plasă caldă de răcoare . . .“,

învăluie discreți, cu liniștea lor, în poemul *Pe o hartă medievală*, durerea unei rătăcitoare, care, la ceas tîrziu, reînvie, cu ochii umezi, amintirea unei ultime îmbrățișări a iubitului:

„Te zăresc într-o poveste cu cerdac și cer în față
Măsurînd în fiecare seară ziua ce se curmă,
Și tresari la-nvăluirea liniștilor dintre plopi,
Încercînd din amintire umbra ei să ți-o dezgropi . . .“

sau ocrotesc, în poemul *Spuneai ceva*, pe îndrăgostiții naivi, prinși „în jocul de-a sfiala“:

„Zadarnica paradă a tîlcurilor scrise,
În jocul de-a sfiala amuțise.
Nu vream să știm ce sîntem, ce am fi fost sau cine.
Tu mă numiseși „Ție“, eu te numisem „Tine“.
Să te cunosc? Să mă cunoști?
Stam unul lîngă altul ca plopii mari — și proști“.

Nu este întîmplătoare prezența imaginii plopilor în poemele erotice argheziene *Doliu*, *Oseminte pierdute*, *Psalmul de taină*, *Pe o*

Scanned with OKEN Scanner

harfă medievală, care asociază sentimentul iubirii cu cel al neliniștii trezite de „marea trecere". Stingerea sentimentului iubirii înseamnă, se știe, încă un pas spre stingerea vieții vremelnice a omului. Poetul a scris versuri erotice pînă în ultimii ani ai vieții sale, astfel încît se poate vorbi de o lirică de dragoste a bătrînului Arghezi, ca și a bătrînului V. Voiculescu sau Lucian Blaga, care, privind cu gravitate și adesea cu neliniște clipa morții, evocă nostalgic iubirea, ca o condiție a vieții. Totuși plopul simbolizează, în poezia argheziană, și moartea; chiar atunci cînd îndrăgostiții par fericiți, imaginea sumbră și severă a copacului mîndru dă iubirii o gravitate de rit, amintindu-le celor care își strîng la un loc sufletele că vîrstele vieții nu se succed la infinit. Această iubire aflată sub semnul vremelniciei vieții este adîncă, adică, în termenii simbolurilor argheziene, plină de durere. Ipostaza iubirii plină de durere este ilustrată de poemul *Sfîrșitul toamnei,* în care reîntîlnim simbolul tălmăcit mai sus al plopilor negri și severi:

„Și totuși, furăm doi mai ieri,
Strînși braț la braț, gîngavi,
Ca doi bolnavi;
Și-n legănarea celor seri,
Subt plopii negri și severi,
Blînzi și supuși ca niște sclavi".

O dată cu imaginea plopului negru și sever, a plopului vînăt sau a plopului comparat cu cedrul, se constituie un alt simbol al poeziei argheziene, deja semnalat, simbolul morții. Moartea înseamnă, în limbaj arghezian, nu atît o încetare a funcțiilor vitale ale organismului uman — prezentată cu o rară intuiție artistică în poemul *Poartă cernită,* în care este înfățișată o bătrînă ce se afundă încet în ceață, contemplîndu-și mîinile, pe care le simte din ce în ce mai reci, și lăsîndu-și sufletul să zboare printre plopii vineți, strînși laolaltă spre a i-l primi, — cît singurătate și deznădejde. Poemul *Duhovnicească* conturează peisajul dezolant al morții pustietoare, din care nu lipsesc plopii, de data aceasta cu frunzele declorofilizate, cărămizii:

„Toți au murit de tot.
Și Grivei s-a învîrtit în bot
Și-a căzut. S-au stîrpit cucuruzii,
S-au uscat busuiocul și duzii,
Au zburat din streașina lunii,
Și s-au pierdut rîndunelele, lăstunii.

Scanned with OKEN Scanner

Ştubeiele-s pustii,
Plopii-s cărămizii,
S-au povîrnit păreţii. A putrezit ograda . . .“

În poemul *Vodă Ţepeş*, plopul este şi un instrument al morţii:

„Vedeai vizirii la-nălţimea lor,
Înfipţi în vîrfuri sprintene de plopi“ . . .

* * *

Cuvîntul „plop“ intră în asocieri frecvente cu alte cuvinte care clarifică sensurile lui simbolice. Se stabilesc relaţii între el şi *noapte, lună, mănăstire, corbi* (sau *ciori*) şi *popi*.

Plopul apare adesea, în poezia argheziană, în peisajul nocturn, constituind, uneori, izvorul ceţurilor nopţii:

„Din plopul negru, răzimat în aer,
Noaptea, pe şesuri, se desface lină,
La nesfîrşit, ca dintr-un vîrf de caier,
Urzit cu fire de lumină.

(Belşug)

El străjuieşte truda acelor bătrîni din „seara răzvrătită“, aplecaţi, din zori pînă în noapte, deasupra oţelului, care „rupe de la fund, / Pămîntul greu, muncit cu duşmănie / Şi cu nădejde, pînă ce rotund / Luna-şi aşază ciobul pe moşie“. Măria, care duce secera pe cîmpuri, în arşiţă, încovoiată „cît ţine-n zări tăria“, „Venise de cu noaptea, cu luna prinsă-n plopi, / Şi se întoarce seara pe carul nalt de snopi“. Prezenţi întotdeauna în peisajul în care se desfăşoară munca ţăranului, martori nelipsiţi ai mîhnirilor şi nădejdilor lui, plopii apar ca nişte arbori „de fier“:

„Şesul arat se ţese în covoare,
Şi-n straie albe omul calcă pe ogoare,
Şi suie brazda pînă-n cer,
Unde veghează plopii mari de fier“.

(Didactică)

Copaci ai nopţii, cernînd printre ramurile lor rare şi printre trunchiurile lor lumina selenară, plopii străjuiesc, în poemul alegoric *Icoană*, într-un moment de aşteptare gravă, şoseaua pe care popii,

Scanned with OKEN Scanner

„strîngînd în mîini cădelniţe fierbinţi", întîmpină clipa imaginarei judecăţi din urmă:

„Noaptea întinde scoarţe, plocate şi covoare,
Urzite cu zigzaguri şi cu chenar mărunt,
În care se repetă izvodul de culoare
Şi chipurile crucii şi florile, cum sunt.

În faţa lunii, dreaptă, şoseaua-n vărgi cu plopii
S-a pardosit cu ţoale de Jii şi Mehedinţi,
Şi-n umbra fiecărui copac aşteaptă popii,
Strîngînd în mîini tăcute cădelniţe fierbinţi".

În aceste versuri, sau în cele din poemul *Serenadă,* personaje biblice sau mitologice apar într-un peisaj cu plopi, autohtonizat. Pan ajunge „blîndul din sat" care „fluieră-n dinţi liturghia", într-un peisaj astfel imaginat:

„Cu cîinii-mpreună
Văd şcoala spoită cu lună
Clopotniţa-n plopi,
Sobor cu trei popi,
Şi-n deal primăria . . ."

(Serenadă)

Culorile sumbre (negru, vînăt, cenuşiu) atribuite plopilor sînt asociate cu imaginea nopţii, a popilor cerniţi sau a corbilor[12], îndeosebi în versurile care exprimă presentimentul unei nenorociri sau al morţii. Există, fără îndoială, în aceste situaţii, o legătură între versurile lui Tudor Arghezi şi credinţele populare, întîlnite, de exemplu, în proverbele: „Să nu ţii, ogradă, plopi şi brazi, că sînt copaci de husurluc, de pagubă"[13], „Corbul niciodată nu aduce veste bună"[14], sau în alte creaţii folclorice.[15] Peisajul apocaliptic din poemul *A venit* semnifică jalea şi nenorocirea abătută asupra ţării o

---

[12] „Plopii astupă zările / Şi adună ciorile". *(Judecata).*

[13] Iuliu Zanne, *Proverbele românilor,* vol. IX, Editura Librăriei Socec, Bucureşti, 1901, p. 277.

[14] Iuliu Zanne, *Proverbele românilor,* vol I, Editura Librăriei Socec, Bucureşti, 1895, p. 436.

[15] „Nu ştiu, mamă, de trăiesc / Zile de mai vieţuesc. / Leagănă-te vîrf de plop, / Frunza nu-ţi mai stă de loc..." (Antologia cit., apărută în Editura Academiei Republicii Populare Române, p. 54).

Scanned with OKEN Scanner

dată cu venirea străinului, care a sorbit bogățiile pămîntului, a furat roadele pomilor și a pustiit pătulele:

„Într-un plop cu turla subțire
Corbii-și alegeau mănăstire.
Mișunau omizile-n albii uscate
De ape adevărate.
Luna spartă
Căzuse-ntr-o scorbură moartă,
Ca un urcior de lut . . .“

Săteanul din poemul *Focul și lumina* vede fețile de negură și de beznă, abătute ca o pedeapsă asupra satului, înaintînd dinspre gutui și plopi, și are imaginea unei grădini pline de „ciori și popi“. În poemul *Dimineața* întîlnim aceeași asociere între *plopi, noapte, lună* și *moarte:*

„Az-noapte, cu luna și plopii,
Opt bolnavi au dat ortul popii“.

Presimțind moartea, deținutul din *Cîntec mut* are viziunea plopilor strălucind, ca o oglindă, și reflectînd imaginea unei ființe justițiare, cu care se va întîlni curînd, temute și, de aceea, măgulite în șoapte blînde:

„Scara de cerească-mpărăție
Scobora în infirmerie,
Pe trepte de cleștar,
Peste patul lui de tîlhar.
Cei de față vorbeau pe deșteptate
Cu el, și bisericește.
În tindă,
Creșteau plopi de oglindă
Și-o lună cît o cobză de argint.
L-am auzit șoptind . . .“

Există un timp care nu poate fi măsurat. Atunci, cînd timpul trece pe lîngă oră, tac plopii neliniștilor și ai durerii, și calmul deplin stăpînește sufletul omului:

„Poate că noaptea mai ales, de tac
Și plopii rari și pasărea pribeagă,

Scanned with OKEN Scanner

Te-aud cînd timpul se dezleagă
Și de poveri, și de tic-tac".[16]

(Tu taci)

* * *

Imaginea plopului revine continuu în creația lui Tudor Arghezi, de la versurile de debut ale poetului pînă la cele publicate în ultimii ani ai vieții sale, în contexte care exprimă, cu mici excepții, o emoție unică — neliniștea existenței umane. La Eminescu, de exemplu, această imagine e întîlnită numai în două poezii *(Pe lîngă plopii fără soț..., Și dacă...)*, ambele publicate în 1883. Garabet Ibrăileanu observa că în versurile lui Mihai Eminescu plopii constituie un decor potrivit „...pentru sentimentalitatea simplă și eternă și pentru împrejurările pe care le evocă *Sărmanul Dionis, Dan, Din durerile lumii*..."[17]. „Plopii fără soț evocă însă și „... ce va stingher, neîmplinit, adică o stare de suflet concordantă cu economia întregii lucrări[18]..." Criticul ajunge astfel la concluzia că în poezia lui Mihai Eminescu imaginea plopului are un caracter „concret" (de evocare a unei epoci și a unui mediu) și un caracter „moral" (de sugerare a unei „stări de suflet"). Imaginea plopului este, totuși, slab conturată în poezia lui Mihai Eminescu, ea definindu-se abia în raport cu starea sufletească a eroului liric. În versurile lui Tudor Arghezi, această imagine este puternic reliefată. Peisajul cu plopi arghezian este, de obicei, cel al cîmpiei pe care calcă omul „suind brazdă pînă-n cer", sau pe care înaintează „carul înalt de snopi". Tușele acestui peisaj aparțin „poetului plugului". Versurile lui Tudor Arghezi în care întîlnim imaginea plopului sînt organic legate de poezia populară închinată copacului cu frunze în continuă agitație; în această poezie, Tudor Arghezi a aflat nu numai valori plastice, ci și valori metaforice și simbolice, cărora le-a imprimat pecetea artei sale. Valorile plastice, metaforice și simbolice ale imaginii plopului din poezia lui Tudor Arghezi se lămuresc mai bine atunci cînd sînt urmărite asocierile frecvente, relațiile seman-

---

[16] În „Revista Fundațiilor", XII, nr. 6, 1946, p. 263 și în *Versuri*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959, p. 726, strofa citată cunoaște următoarea variantă: „Poate că noaptea mai ales, de tac / Și plopii rari și pasărea pribeagă, / Ești auzit, de timp cum se dezleagă / Și de poveri suspinul din tic-tac".

[17] G. Ibrăileanu, *Eminescu — Pe lîngă plopii fără soț* (Considerații tehnice), în vol.: G. Ibrăileanu, *Scriitori români și străini*, I, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 135.

[18] *Ibidem*, p. 135.

tice ale „cuvîntului-imagine“ cu alte cuvinte. Atributele „plopului“ nu schimbă, de regulă, sensul propriu al cuvîntului care denumește copacul; ele se află însă, în majoritatea cazurilor,[19] într-o strînsă relație cu metaforele plopului — rezultate ale unor transferuri semantice — și cu simbolurile plopului — rezultate ale unor cumuluri de sensuri. Aceste simboluri, bazate, în poezia lui Tudor Arghezi, de obicei, pe credințele și legendele întîlnite în creația populară și în textele vechi, se constituie mereu din raporturile dintre cuvintele ale căror sensuri sînt strînse într-un sens unic. Imaginea plopului este întîlnită în poezia lui Tudor Arghezi cu caracter filozofic și erotic, și numai întîmplător în creațiile sale cu alte teme.

[19] Imaginea plopului, frecventă și în creația altor poeți clasici, cum s-a văzut, nu are întotdeauna caracter de metaforă sau de simbol. Într-o poezie a lui Dimitrie Bolintineanu, de exemplu, plopul „verde ca un smărăndel“ are rolul unui simplu element de decor (D. Bolintineanu, *Plopul*, în *Opere*, București, Editura de Stat, 1951, p. 182).

Scanned with OKEN Scanner

Tudor Arghezi:

DOUĂ STEPE

I
1 O stepă jos, o stepă neagră sus.
2 Se-apropie-mpreună şi sugrumă
3 Calul de lut şi cîinele de humă
4 Şi omul lor, din umbra de apus.

II
5 Drumul s-a strîns din lume ca o sfoară
6 Gheme de drumuri zac în eleşteu.
7 Hambarul n-a lăsat nimic afară.
8 Noaptea-ncuiată e cu lacăt greu.

III
9 Noi, singuri trei, dăm lumii închise roată,
10 Cercăm, strigăm, nici un răspuns,
11 Că oboseala pribegiei ne-a ajuns
12 Şi n-avem loc să stăm şi noi odată.

IV
13 Unde ne ducem? Cine ne primeşte?
14 În poarta cui să cerem crezămînt?
15 Hai, calule, hai, cîine, pămînteşte,
16 Să batem, frînţi, cu pumnii în pămînt.[1]

---

[1] Poem publicat în *Revista Fundaţiilor*, anul XIII, nr. 5, 1946. În periodic, poemul este precedat de varianta intitulată *Stepele*, inclusă de Tudor Arghezi în volumele: *Versuri*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1959, p. 719 şi *Scrieri*, II, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1962, p. 169. Poemul *Două stepe* a fost reeditat în volumul postum: Tudor Arghezi, *Litanii*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p. 159. Ambele poeme argheziene amintite sînt comentate de Şerban Cioculescu în volumul *Varietăţi critice*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966, p. 452—456, în studiul *Metafora stepei în două variante* (apărut mai întîi în „*Steaua*", anul XVI, nr. 5, mai 1965, p. 20—22).

Scanned with OKEN Scanner

În catrenele acestui poem, versurile de 10 silabe (1, 4, 6, 8, 14, 16), alcătuite din picioare metrice complete, alternează cu cele de 11 silabe (2, 3, 5, 7, 13, 15), terminate cu un picior metric incomplet, fragment, de obicei, al unui iamb. Excepție de la această situație fac versurile 10 și 11, compuse astfel: primul, din 8 silabe; al doilea, din 12 silabe. Înregistrăm deci o abatere de la măsura obișnuită a versurilor, care se produce în strofa a III-a, într-un moment de enumerare a unor acțiuni febrile și de prezentare a efectelor unor căutări. Versurile nu au cezură fixă; cezura apare numai în versurile 1, 4, 9, 10, 13 și 15. Nu putem vorbi deci de o curgere lină a versurilor, cu pauze programate după un model unic. Unele sugestii pentru lămurirea semnificației poemului s-ar putea obține și din gruparea rimelor, îmbrățișate în strofele I și III și încrucișate în strofele II și IV: *sugrumă — humă; sus — apus; răspuns — ajuns; crezământ — pământ.* Nu insistăm însă asupra sensului acestor grupări. Extrem de variabilă este structura metrică a versurilor. Cel mai des întîlnit este ritmul suitor al iambului (care acoperă complet versurile 1, 2, 4, 7, 9, 10, 11, 12, 14 și 16). În alte versuri (3, 5, 6, 8), iambul coexistă cu troheul, acesta din urmă ocupînd primul picior metric al fiecăruia dintre stihurile amintite. În fine, versurile 13 și 15, în care se pun cele mai tulburătoare întrebări și se dau cele mai desperate îndemnuri, au o structură metrică deosebită de cele două situații prezentate, picioarele metrice de trei și patru silabe alternînd cu cele de două silabe, în fiecare dintre ele silaba accentuată ocupînd o poziție diferită. În consecință, în poem întîlnim două tipuri de ritmuri: un tip al ritmului unitar, alcătuit din iambi:

(_ ’/_ ’/_ ’/_ ’/_ ’//_ ’/_ ’/_ ’/_ ’/_ ’/_)

și un tip al ritmului combinat, alcătuit fie din trohei și iambi:

(’ _/_ ’/_ ’/_ ’/_ ’//’ _/_ ’/_ ’/_ ’/_ ’/_)

fie din trohei și picioare metrice trisilabice și tetrasilabice:

(’ _ _/’ _/’ _ _/_ ’ _//_ ’ _ _/_ ’ _/’ _/’ _)

în versurile 13 și 15. Ritmul sugerează, îndeosebi în strofele I, II și IV, o „mișcare de înălțare” (predominantă, deoarece iambii sînt des întîlniți), dar și o „cădere”[2].

[2] Mișcarea ritmică este receptată subiectiv: „Dacă admitem primatul mișcării ritmice, nu ne va mira deloc faptul că lecturi diferite ne duc la rezultate diferite; nimic surprinzător în faptul că, citind în chip diferit o poezie, realizăm alternanțe diferite ale unităților ritmice“ (O. Brik, *Ritm și sintaxă*, în vol. *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, București, Editura Univers, 1972, p. 186—187.).

Scanned with OKEN Scanner

Singura strofă în care se păstrează unitatea ritmică este strofa a III-a. Ritmul poemului ilustrează confruntarea unor forțe care acționează alternativ. Această confruntare se precizează atunci cînd urmărim vocalele accentuate ale poemului. Din categoria acestor vocale, frecvența cea mai mare (aproape egală) o au vocalele deschise (*a* = 15 + 7 diftongi urcători, terminați cu *a* accentuat), cît și cele închise (*u* = 17 + 1 diftong coborîtor, care începe cu *u* accentuat). Vocalele accentuate *a* și *u* (40) au o frecvență tot atît de mare cît toate celelalte vocale accentuate (*e, i, o, î, ă* = 40). Rezultă că tema vocalică a maximei deschideri, „luminoasă", se află în opoziție cu cea a maximei închideri, „sumbră". Sistemul acestor opoziții acționează și atunci cînd constatăm că numărul diftongilor accentuați urcători (*ea* = 2; *ia* = 1; *oa* = 4; total = 7) este egal cu cel al diftongilor accentuați coborîtori (*eu* = 2; *îi* = 2; *ui* = 1; *ei* = 2; total = 7).

Toate verbele din poem sînt predicative. Aceste verbe sînt în număr de 20 (dacă subînțelegem existența, în primul vers, a verbului „a se afla" repetat, în versul al patrulea a verbului „a veni" și în versul al zecelea a verbului „a obține", aflat la forma negativă). Din cele 20 de verbe ale poemului, 17 sînt la timpul prezent și numai 3 la timpul trecut. Frecvența deosebit de mare a verbelor la timpul prezent dovedește faptul că poemul abordează o problemă acută a existenței, a condiției *actuale* a ființelor într-un anumit univers. Verbele din primele două strofe (9 la număr) notează cadrul „acțiunii" sau existența dată a unor lucruri. Nicăieri în aceste strofe nu se vorbește de o ființă creatoare, activă. Lucrurile există sau acționează din impulsuri proprii. De aceea, în primele două strofe, verbele notează starea, existența și acțiunea reflexivă sau răsfrîntă de altcineva, necunoscut, asupra unui obiect (sînt singurele strofe în care întîlnim verbe la diateza reflexivă și pasivă). Verbele din următoarele două strofe (11 la număr) notează momente consecutive ale *acțiunii* ființelor. Cu excepția unuia *(a ajuns),* toate aceste verbe sînt la timpul prezent. Ele exprimă acțiuni îndreptate împotriva unui univers ostil, eșuate însă. Există deci o opoziție între verbele care notează momente consecutive ale „acțiunii" și cele care notează cadrul „acțiunii". În această opoziție, verbele din cele două categorii sînt dispuse simetric, pe grupuri de strofe.

Sugestii importante pentru lămurirea structurii și a semnificației poeziei putem obține din analiza substantivelor. Acestea (29 la număr) ocupă un loc aproape egal cu al celorlalte părți de vorbire („cuvinte pline"), întîlnite în poezie. Desprindem din această constatare precizia limbajului, concentrarea, în *Două stepe,* a unor

Scanned with OKEN Scanner

mijloace simple de expresie poetică. De altfel, valorile plastice ale poemului sînt puține, ele găsindu-se în primele două strofe și fiind create tot cu ajutorul substantivelor cu valoare de atribut. Semnificativ este și numărul foarte mic al adjectivelor (3). Interesul poetului pentru culoare și pentru detaliile decorului este scăzut.

S-ar părea că raportul dintre substantive și verbe este în favoarea substantivelor. Dintre substantive, numai 7 au rol de subiect, celelalte fiind complemente (directe — 6; indirecte — 4; de loc — 4; de mod — 1), atribute (genitivale — 1; prepoziționale — 4) sau neavînd funcție sintactică (vocativele: *calule, cîine*). Ținînd seama de faptul că un număr mare de substantive (16) ilustrează răsfrîngeri directe sau indirecte ale acțiunii verbelor asupra lor și modul sau direcția acțiunii, constatăm că elementul dinamic domină poemul.

Imprecis determinat este spațiul liric al poemului. Intîlnim numai trei adverbe de loc, două desemnînd poziția stepelor *(jos, sus)* și unul „zgîrcenia" categorică a hambarului, care nu lasă nimic *afară*.

Se pot stabili legături între constatările de pînă acum și organizarea sintactică a poemului. În primele două strofe, desfășurarea sintactică a propozițiilor urmează schema generală: subiect-predicat-complement, cu anumite amplificări ale elementelor subiect și complement, care sînt exprimate prin substantive determinate. Remarcăm structura simetrică a propozițiilor din primul și din al doilea vers, care urmează, cu unele excepții, schema generală amintită, și a sintagmelor cu schema complement-atribut, care se succedă într-o ordine perfectă, ocupînd spațiul versurilor 3 și 4. Desfășurarea sintactică a primei strofe sugerează ideea de coeziune, atît a ființelor, cît și a elementelor care tind să sugrume aceste ființe. Structura sintactică cea mai regulată o are strofa a II-a, în care fiecare vers constituie o propoziție cu topică firească, dacă facem abstracție de inversiunea „Noaptea-ncuiată e", și aceasta justificată atît de cerințele prozodice, cît și de intenția sublinierii caracterului închis al spațiului nopții. A doua strofă aduce o adevărată avalanșă a elementelor unui spațiu dușmănos, din care nu există șanse de ieșire pentru ființe, elemente observate, deocamdată, obiectiv. Jumătate din complementele primelor două strofe (6 din 12) sînt complemente de loc, contribuind la fixarea acelui cadru al „acțiunii" denumite în mod special de verbele pe care le-am grupat într-o categorie separată. Pînă la sfîrșitul poemului, complementul de loc nu mai are decît două ocurențe. Frecvența lui în primele două strofe justifică rolul pe care i l-am atribuit. Propozițiile cele mai numeroase (7) le întîlnim în strofa a III-a, în care

Scanned with OKEN Scanner

elementele subiect și predicat se succedă invariabil și au determinări puține. Aceasta este, cum am văzut, singura strofă care păstrează unitatea ritmului iambic. Prin structura sa sonoră și sintactică, strofa a III-a sugerează efortul susținut al ființelor pentru depășirea condiției pe care le-au creat-o forțe potrivnice. Acest efort susținut este dovedit și de verbele acțiunii *(dăm roată, cercăm, strigăm),* care se succedă fără determinări sintactice. Desfășurarea sintactică a ultimei strofe este complet diferită de cea a strofelor anterioare. Mai întîi este de observat că această strofă cuprinde trei propoziții interogative, care ocupă spațiul versurilor 13 și 14. Propozițiile din versul 13 au o structură simetrică și urmează schema subiect-predicat, ultimul element (predicatul) fiind determinat într-un loc de un complement direct. Schema sintactică ideală (subiect-atribut-predicat-complement) se tulbură în versurile 15 și 16, în care elementul complement precedă subiectul și predicatul. Strofa a IV-a reprezintă un moment de „criză" și în sintaxă, ilustrat nu numai de topica inversă, ci și de prezența propozițiilor interogative, a interjecțiilor și a substantivelor în cazul vocativ. Acest moment de „criză" este susținut și sonor, strofa a IV-a avînd cea mai neregulată compoziție metrică.

Cuvintul *stepă* are, în poemul arghezian, evidente valori conotative; el semnifică spațiul pămîntului și spațiul cerului. În sprijinul acestei afirmații vin următoarele versuri din varianta amintită a poemului:

> În seara sură, care-ncepe,
> Stau față-n față două stepe,
> Una de ceruri, alta de pămînt . . .

Antonimele *jos* și *sus,* care stabilesc poziția stepelor, ar putea marca opoziția dintre acestea. Este vorba însă de o opoziție relativă, deoarece există elemente unificatoare pentru cele două stepe: caracteristicile care le definesc, mișcarea și acțiunea lor identică, sugerată și de adverbul *împreună. Stepa de sus* este *neagră,* adică sumbră, dușmănoasă. Verbul *se apropie,* aflat la diateza reflexivă, ilustrează faptul că mișcarea este intrinsecă stepelor. Acțiunea de *sugrumare* se răsfrînge asupra treimii: *calul, cîinele, omul.* Toate aceste trei substantive au articol hotărît; ființele sînt precis desemnate, singulare. Primele două componente ale treimii sînt determinate de două substantive sinonime *(lut, humă),* care denumesc elemente relativ fragile, dar cu existență permanentă. Ultima componentă a triadei, *omul,* este mai întîi lămurită prin pronumele posesiv *lor;* această determinare pare, într-adevăr, curioasă, deoarece

Scanned with OKEN Scanner

răstoarnă „. . . raportul obișnuit dintre «regele Creației» și slugile sale patrupede, în favoarea acestora".[3] Atributul *lor* sugerează condiția acestui om, care nu mai este umană, ci „cîinească", asemănătoare celei a animalelor. Afirmația aceasta este dovedită de toate cele patru versuri ale ultimei strofe, în care omul se adresează animalelor ca unor ființe care au o condiție egală cu a lui. Deci, în anumite împrejurări, pe care urmează să le precizăm, omul și animalele par „nivelați biologic"[4]. Ceilalți termeni care lămuresc substantivul *omul (din umbra de apus)* trebuie puși mai întîi în relație cu *stepa de jos*, domeniul de existență al ființei umane din vremuri imemoriale, apoi cu determinantul *neagră* al *stepei de sus*. Stepa de jos, ca și cea de sus, este umbrită, întunecată, omul rătăcind într-un univers crepuscular, *de apus*. În acest univers, omul, însoțit de tovarășii săi de totdeauna, patrupezi, bîjbîie prin întuneric, neavînd nici un punct de orientare. Observăm dubla apariție a substantivului *drum*. Prima dată acest substantiv figurează la singular și este însoțit de articol hotărît; a doua oară apare la plural și nu este articulat *(drumuri)*. Folosirea aproape pleonastică a substantivului drum în două versuri alăturate nu este o scădere artistică (T. Arghezi este un maestru al utilizării sinonimelor), ci un fapt cu o semnificație deosebită. *Drumul* este unul singur, cel căutat de treimea în care omul are rolul de călăuză. *Drumurile* sînt mai multe, dar nu duc la locul căutat. Din proprie inițiativă, *drumul s-a strîns*, s-a ascuns călătorilor. *Drumurile zac* într-un *eleșteu*, au fost cîndva folosite, dar acum sînt părăsite ca netrebuincioase. *Drumul*, elementul singular, s-a strîns *din lume*. *Lumea* este aici spațiul cuprins între cele două stepe, orizontul căruia *îi dă roată* treimea dezorientată. Această lume este închisă, de o întunecime categorică, *o noapte încuiată cu un lacăt greu*. În această „noapte absolută", treimea caută *drumul* care poate duce la un loc de popas. *Drumul* este însă ascuns, iar pribegii nu găsesc *locul* odihnei. Ființele sînt condamnate la rătăcire perpetuă, pentru că acel loc, acea Mecă năzuită, de fapt, nu există („Și n-avem loc să stăm și noi odată"). Substantivele *sfoară* și *gheme* trebuie puse în relație, ele desemnînd proprietăți (tot poetice) ale *drumurilor:* maleabilitatea, flexibilitatea, posibilitatea de *a se strînge*, de *a se face ghem*. *Drumurile* nu sînt lucruri durabile. Ele nu sînt nici creații ale omului, ci „obiecte" preexistente treimii care le caută.

În primele două strofe, numai substantivul *hambarul* (cu funcție de subiect) ar putea desemna un produs al activității omului

[3] Șerban Cioculescu, *Varietăți critice*, p. 455.
[4] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

(*sfoara, ghemele* sînt, în poem, numai elemente de relație). *Hambarul* este pus în raport cu un verb la timpul trecut *(n-a lăsat)*. El nu este ridicat de om și nici nu se află sub controlul acestuia. Altfel, *hambarul* nu i-ar părea omului inaccesibil, înzestrat cu forța covîrșitoare de a ascunde bunuri. Primele două strofe prezintă deci *constatarea* unui univers nocturn, neluminat de vreun astru, în care nimic nu aparține omului. E un univers al beznei definitive, inospitalier, asfixiant, în care stepele, aflate în poziția unor planuri paralele, se mișcă apropiindu-se și micșorînd spațiul cuprins între ele, pentru a nu da ființelor veșnic rătăcitoare, care nu văd *drumul* și cărora li se refuză orice hrană, nici o șansă de ieșire. E un univers al morții.

Strofa a treia face trecerea de la constatarea rece, detașată, a existenței acestui univers la lămurirea condiției ființelor care îl populează. Aici apare pentru prima dată în poem un pronume personal *(noi)*, care denumește ființe singulare ale universului. Din acest moment, omul nu se mulțumește numai să ia act de existența unui univers care îl oprimă, ci acționează, căutînd să-și depășească destinul. Prizonierii lumii ostile, cuprinși de sentimentul spaimei trezite de universul ucigător, sînt într-o continuă agitație *(dăm roată, cercăm, strigăm)*. În această strofă, mișcarea continuă și ritmică este susținută — cum s-a văzut — și de structura sonoră și gramaticală a versurilor. Finalul acestor căutări este tragic: omul și ființele care îl însoțesc nu-și găsesc *locul*. Blestemul lor este să rătăcească continuu, fără a găsi vreodată ieșirea din noaptea stepelor, fără să afle *drumul, poarta* în care să bată, gazda care să le dea *crezămînt*. Ultima strofă — legată, cum reiese din cele spuse, prin semnificația ei de cea anterioară —, în care omul, cuprins de sentimentul desperării, face gestul dramatic al bătăii *cu pumnii în pămînt*, constituie momentul „de criză" al poemului, susținut și în planul sonor și gramatical, clipa conștiinței impasului. Cuvintele poemului se grupează în patru principale cîmpuri semantice: primul definește universul și caracteristicile sale *(stepă, neagră, umbră, apus, noapte, eleșteu, lume închisă, pămînt, lacăt, hambarul)*, al doilea acțiunea opresivă a acestui univers *(s-apropie, sugrumă, zac, n-a lăsat, e încuiată)*, al treilea ființele, acțiunile și starea lor *(omul, cîinele, calul, dăm roată, cercăm, strigăm, oboseala, pribegia, n-avem, ne-a ajuns, să stăm, ne ducem, ne primește, să batem, frînți)* și al patrulea obiectul căutărilor omului *(drumul, răspuns, loc, poarta, crezămînt)*. În majoritatea lor, cuvintele din primele două cîmpuri semantice ocupă spațiul strofelor I și II, iar cuvintele din următoarele două cîmpuri semantice, spațiul strofelor III și IV.

Scanned with OKEN Scanner

În poem întîlnim, mai întîi, o categorie a imaginilor explicite, care nu lasă posibilitatea vreunei ambiguități. Din această categorie fac parte metaforele *stepei, ghemelor* de drumuri și *nopții* încuiate, epitetele generale, fără valoare plastică deosebită, exprimate prin adjective *(neagră, greu, închise),* substantive cu valoare de atribut *(de lut, de humă, de apus)* sau adverbe *(pămîntește, frînți),* personificarea stepelor, drumului și hambarului, cît și comparația *ca o sfoară.* A doua categorie o formează imaginile rezultate din procesul de simbolizare la care sînt supuse cuvintele. Asemenea cuvinte *(umbra, noaptea)* au un sens inițial, propriu, cumulat cu unul simbolic. Aceste sensuri coexistă în context, producînd un al treilea sens, nou, sensul metaforic. Odată cu declanșarea acestui sens metaforic, sensul propriu și sensul simbolic trec în umbră. Pentru lămurirea procesului poetic, dăm un singur exemplu: *noaptea;* sensul inițial: interval de timp, durînd de seara pînă dimineața, în care soarele se află sub orizont și în care e întuneric; sensul simbolic: întuneric, întunecime; sensul metaforic: „. . . univers închis și orb, limitat ca spațiu și impenetrabil vederii".[5] Majoritatea covîrșitoare a cuvintelor cu sens figurat ocupă spațiul primelor două strofe ale poemului, adică tocmai al acelor strofe care creează imaginea nopții de coșmar.

În *Două stepe,* omul nu comunică nici cu semenii săi, nici cu divinitatea căreia i se destăinuia poetul (vezi și: „Tare sînt singur, Doamne, și pieziș"[6]) atunci cînd mai spera să-i dea vreun semn (precum în: „Vreau să te pipăi și să urlu: «Este»!"[7]). Căile cunoașterii îi sînt închise omului din *Două stepe,* poemul amintind de versurile: „Sînt, Doamne, prejmuit ca o grădină / În care paște un mînz"[8], universul îi este ostil, ca în stihurile unui psalm: „Piscul sfîrșește-n punctul unde-ncepe / Marea mă-nchide, lutul m-a oprit. / Am alergat și-n drum m-am răzvrătit / Și n-am scăpat de zarea marei stepe"[9], destinul său fiind acela de a rătăci veșnic, într-o noapte fără sfîrșit, fără să afle o „scamă de zare". Spaima trezită de infinitul mut, exprimată de cunoscuta maximă a lui Pascal („Tăcerea eternă a spațiului infinit mă înspăimîntă"), stăpînește eroul liric arghezian. Conștient de condiția sa, acest erou își strigă, ca în creația expresionistă, desperarea; el bate, frînt, cu pumnii în pămînt, căruia îi cere să se deschidă și să-l primească. Singura

---

[5] Șerban Cioculescu, *op. cit.,* p. 455.
[6] Tudor Arghezi, *Psalm,* în vol. *Scrieri,* I, București, Editura pentru Literatură, 1962, p. 36.
[7] Tudor Arghezi, *Psalm, ed. cit.,* p. 62.
[8] Tudor Arghezi, *Psalm, ed. cit.,* p. 49.
[9] Tudor Arghezi, *Psalm, ed. cit.,* p. 80.

Scanned with OKEN Scanner

soluție pe care o află omul din *Două stepe* este deci moartea. Așa cum arăta Șerban Cioculescu, mesajul acestui poem, care reflectă doar un moment al devenirii liricii argheziene, moment crucial, „nu s-a orientat umanist"[10]. Autorul binecunoscutei sinteze a trăsăturilor definitorii ale liricii argheziene consideră „... poema *(Două stepe)* una din capodoperele marelui poet și o creație de excepțională originalitate, vrednică să se integreze în patrimoniul literaturii universale. Într-adevăr, puține sînt poeziile din toate literaturile, vechi și moderne, care au dat expresie atît de puternică sentimentului de spaimă înaintea nopții. Nici unul dintre modernii profesioniști ai «angoasei» — mă refer mai ales la poeții lirici — n-a reușit să dea întrupare estetică sentimentului acestuia, tipic existențialismului: conștiința impasului. I-a fost dat unui neprofesionist al acestui sentiment să-l simtă cu adevărat și să-l traducă în imagini puternice, sesizante în simplitatea lor, care este de fapt esențialitate".[11]

Înrudit tematic cu *psalmii,* cu *Duhovnicească* sau cu *Între două nopți,* poemul *Două stepe* se află la răspîntia unor drumuri ale liricii lui Tudor Arghezi, a cărui creație va deschide apoi noi orizonturi poetice.

---

[10] Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 456.
[11] Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 456.

Scanned with OKEN Scanner

Ion Barbu:

JOC SECUND

(Metaforă și abstractizare)

Stilul *Jocului secund* atinge expresia maximă a concentrării. Categoriile stilistice ale creației lui Ion Barbu din *Joc secund* și *Uvedenrode** nu pot însă servi pentru ilustrarea unui tratat de poetică. Ele aparțin unui tot, se integrează unui sistem și orice desprindere a lor din ansamblu riscă să ducă la năruirea edificiului din care fac parte. Mai mult ca oriunde în poezia românească, funcția poetică a cuvîntului se lămurește în context. În plus, cuvîntul — ca element al structurii poetice — devine factor definitoriu de stil. Întîlnit într-un poem, el cheamă alte cuvinte din alte creații ale volumului, constituindu-se astfel o sferă semantică ce traduce un concept al poeticii lui Ion Barbu. Relația indisolubilă dintre imagine și idee nu poate fi astfel limitată la o componentă a ciclurilor amintite, ci trebuie privită în ansamblul lor. Așa, de exemplu, *oglinda,* metafora realității derivate a spiritului, a reflectării secunde, apare, practic, numai în două creații din volum: în *Din ceas, dedus . . .* și în *Falduri.* Imaginea oglinzii cheamă însă toate acele imagini ale poemelor, redate prin cuvinte sau sintagme care desemnează elemente translucide. Mai întîi, „grupurile apei": „clopotele verzi", metaforă a valurilor care ascund tainele *(Din ceas, dedus. . .);* „Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare", plasticizare a termenului abstract „cîntec încăpător" *(Timbru);* „Atlanticei sînt robul vibrat spre un *mărgean*" [în topică liniară: Sînt robul Atlanticei care mă vibrează (mă poartă) spre un mărgean — spre un loc al liniștii și purității] *(Înecatul);* „munții. . . suiau cu *iezerii*", se înălțau într-o

---

* Ne referim îndeosebi la versurile din aceste cicluri. Citățm din volumul: Ion Barbu, *Poezii,* ediție îngrijită de Romulus Vulpescu /București/, Editura Albatros, 1970.

lume eterică *(Statură)*. Imaginile „grupurilor apei" sînt multiple: „Unda logodită sub cer" *(Timbru)*; „Șuvița stelei noi întinge-în ape" *(Izbăvită ardere)*; „Patru scoici, cu fumuri de iarbă de mare, / Vindecă de noapte steaua în tremurare". (În orice caz, „steau-în tremurare" este o stea a cărei imagine se răsfrînge în adîncul limpede al apei, unde stau scoicile, zărite „prin fumuri de iarbă de mare"; această imagine *intră în oglindă*, este o imagine secundă, deci „vindecată de noapte.") *(Poartă)*; „lucru al tainei" cercat „între mîini ca de apă" *(Aura)*. Gîndul „Extremele cămărilor de bură / Mirat le începea, în Dumnezeu". / Marginile („extremele") mării („cămările de bură") sînt cuprinse de gîndul care „le începea, în Dumnezeu". Imaginea devine fantastică. Un fulger parcă taie „marginile de seară", dezvăluind, pentru o clipă, numai liniile apăsate ale lucrurilor, esența lor. E vorba de o viziune poetică, nu de o întruchipare a ideii — a divinității — în materie, în sens platonician. Gîndul este „mirat", are revelația esenței care aparține universului suprasensibil, deci nu poate fi figurată, ci numai rațional intuită *(Margini de seară)*; „Să treci mareea, din oglindă / În luna frunții, să te-aprindă" *(Falduri)*. Tot de metafora oglinzii se leagă, *în înțeles semantic*, imaginile „mîntuitului azur" *(Din ceas, dedus . . .)*; „lauda grădinii de îngeri", „al Evei trunchi de fum" *(Timbru)*; „Colo, dimineața mea, / Viu altar îți miruia" *(Orbite)*; „Viu spiritul, robit în ea" *(Statură)*; „imnurile — rugă", „Munții-în spirit, lacuri într-un Pod albastru" *(Poartă)*; „rîul trece-în mai albastru" *(Legendă)*; „verdele lumilor plai" *(Aura)*; „limpezit / De roua harului. . .", „ceasuri verticale", „ceasul — sus" *(Mod)*; „Iarba de abur înzeuat" *(Suflet petrecut)*; „tremuratul plai de vis" *(Desen pentru cort)* etc. (Limbajul bisericesc din această a doua grupă de exemple nu are legătură cu spiritualismul ortodoxist. Ion Barbu îl folosește liber, așa cum îl folosește și pe cel din mitologia „păgînă". Mitul, de oriunde ar fi împrumutat, este subsumat ideii poetice pure, fără nici o intenție de culoare locală sau de ancorare în vreo tradiție.) Șirul exemplelor de mai sus ar putea fi continuat. Metafora oglinzii, metaforă concept, poate fi pusă în relație cu aceea a Soarelui, din aceeași categorie poetic-ideatică, pentru că Soarele simbolizează treapta cea mai înaltă a cunoașterii, universul secund al esențelor. Se vede, deci, că imaginea poetică din *Joc secund* declanșează reacții în lanț de semnificații. Dar această imagine trebuie privită în *două planuri poetice*. Într-un prim plan, ea este neproblematică, ține de tradiția literară. Așa apar tropii clasici: epitetele *(„ars, nedemn* pămînt"; *„viu* altar"; „Islande *caste*"; „văile *respinse*"; „azimi *albe*"; „sori *zilnici*"; „raiuri *divulgate*"; „pajiștile *pale*"; *„lăudata* seară" ș.a.), comparațiile („Albastru pîlpîia și cald, la poale, / Ca

pînzele alcoolului în ceaşcă"; „Numisem nunţii noastre-un burg... / Ca un dulău trîntit pe-o labă"; „o zi ca un ochean" etc.), metaforele („Lăncile de iarbă"; „fînul razelor"; „mărul-soare"). Într-un plan secund, imaginea poetică nu se lămureşte decît printr-o participare intensă a spiritului cititorului, cum observau Tudor Vianu şi Pompiliu Constantinescu. Astfel, imagini ca: „pietrele apunerii egale", „înecarea cirezilor agreste", „clăile de fire stîngi" par hermetice. Dificultatea nu e numai de cunoaştere a unor termeni neologici, existenţi în limbă *(agrest, apter)* sau creaţi de poet *(sund, cefal)*, uneori strict specializaţi *(dedus, însumare, curbură, divizată)*, ci şi de integrare a lor într-un şir sintagmatic, din care să se poată distinge mesajul poetic. Tehnica poetică folosită de Ion Barbu poartă aici pecetea matematică. Expresia poetică este supusă, după părerea noastră, unor operaţii de *substituţie, reducere* sau *integrare*. Ştiut este că metafora este o comparaţie prescurtată. Unul din termenii comparaţiei, cel care rămîne în expresia metaforică, reflectă pe cel care lipseşte şi poate fi raportat la acesta, subînţeles totodată. Nu acelaşi este procesul constituirii metaforei în *Joc secund*. De exemplu, metafora *„ceas" nu implică* un alt termen la care să poată fi raportată. Ea *substituie* termeni care desemnează noţiuni de mai largă circulaţie: teluric, contingent. *Ceas* desemnează o noţiune cu *un mai înalt grad de abstractizare* decît cele amintite. *Ceas* înseamnă şi clipă trecătoare, şi aparenţă, şi lucru tangibil, perceptibil prin simţuri, şi „temniţă în ars, nedemn pămînt", şi lume a instinctului, mai exact, existenţă care se refuză Ideii. Dar toate aceste sensuri care converg, ca în focarul unei lentile, în cuvîntul *„ceas" se desprind tot din ansamblul creaţiei* lui Ion Barbu. Structura poetică a *Jocului secund* este astfel atît de închegată, atît de armonios întocmită, încît ideea de relaţie între parte şi întreg se impune, devine un imperativ categoric. Acest proces de constituire a metaforei în *Joc secund* reflectă tocmai conceptul de bază al poeziei ridicate la „modul intelectual al lirei": cuvîntul trebuie să exprime esenţa, să devină semn total. Caracteristica fundamentală a metaforei lui Ion Barbu o constituie deci puterea ei de abstractizare, pentru că numai această putere asigură revelarea unui univers al esenţelor. Ca în matematică, numărul este înlocuit cu semnul abstract. Prin sistemul metaforic pe care îl creează, Ion Barbu reuşeşte să impună o viziune poetică originală asupra lumii. Aici nu mai poate fi vorba de nici o tradiţie a literaturii noastre. Cînd *ceasul* devine *vertical*, deci atunci cînd un termen abstract primeşte un determinant tot abstract (noţiune luată din domeniul matematicii), avem deja sugestia unei înălţări, adică a direcţiei cunoaşterii poetice. În fine, cînd întîlnim expresia *ceasul — sus*, care

Scanned with OKEN Scanner

constituie imaginea materiei ajunse la gradul cel mai înalt al devenirii ei, relația dintre substantivul și adverbul care o compun depășește domeniul gramaticii și trebuie stabilită mental. În această din urmă situație intervine tehnica poetică pe care am numit-o *reducere*. Reducerea nu se confundă cu absența unui cuvînt de relație (gramaticală) între doi termeni. Dacă am admite egalitatea reducere = absență a termenului gramatical de relație, am coborî poezia lui Ion Barbu la operația descifrării unor șarade. Or, nu sîntem siguri că în expresia *ceasul — sus* lipsește tocmai o *anume* copulă *(este, a ajuns)*. Poetul a dat libertate imaginației cititorului, i-a creat acestuia posibilitatea unor multiple asocieri. Procedeul reducerii are, desigur, drept urmare și concentrarea expresiei poetice. Acest procedeu nu este accidental, ci frecvent în *Joc secund*. Să analizăm următoarea strofă în care îl reîntîlnim:

„Cimpoiul veșted luncii, sau fluierul în drum,
Durerea divizată o sună-încet, mai tare...
Dar piatra-în rugăciune, a humei despuiare
Și unda logodită sub cer, vor spune — cum?"

(Timbru)

„Cimpoiul", „fluierul" (oare poetul vizează aici literatura semănătoristă?) „sună", „încet" sau „mai tare", „durerea *divizată*", adică durerea *fiecăruia*. Cîntecul „zis din fluier" e cunoscut de toată lumea, e „în drum". „Cimpoiul" răsună „veșted luncii". Dar „veșted" înseamnă, desigur, ceva trecut, fără forță de regenerare, lipsit de vitalitate. Cîntecul „durerii divizate" nu mai interesează, nu mai solicită spiritul și emoția. Trebuie, deci, alt cîntec, al „undei logodite sub cer", nedivizat, cuprinzător. Materia („piatra", „huma", „unda") aspiră la cîntecul pur („piatra" e „în rugăciune", adică într-o stare „spirituală"; „despuierea humei" sugerează ideea de nucleu, de esență, iar „unda" e deja „logodită sub cer"), altul decît cel din „lunca veștedă" și „din drum". Acest nou cîntec trebuie să fie *al tuturor* (în strofa următoare este amintit clar „cîntecul *încăpător*"). Ajungem la expresia care ne interesează în mod special aici: „vor spune — cum?", legată de întreg înțelesul strofei citate. Nu este aici numai o topică inversată (cum vor spune / cîntecul?) sau elipsa unui pronume *(îl)*. Între „vor spune" și „cum" se află spațiul imens al căutării unui „cîntec încăpător".

Alte ilustrări ale procedeului reducerii: „imnurile-rugă"; „văd praful — rouă"; „rănile — tămîie"; „și lumea-aceasta — nouă" („nouă" nu este aici un adjectiv, ci un numeral, un multiplu de trei; cuvîntul aparține simbolisticii pitagoreice) ș.a. Facem observația că

reducerea nu trebuie confundată cu evitarea eliziunii („piatra-adîncă", „cădelniţare-în cer", „ziua-în revărsare"), nici cu paranteza explicativă („Pentru Jup / — Acel Trup —"), nici cu folosirea liniuţei în locul virgulei („Întocma — dogma", „Şi inima călărilor — spuziţi. . ."), nici cu simpla absenţă a unor unelte gramaticale de relaţie în structura unor metafore („mărul — soare"). Toate acestea ţin *numai* de sintaxă sau de punctuaţie.

Prin *integrare* înţelegem alt procedeu poetic utilizat de Ion Barbu, care constă în folosirea unui cuvînt în scop de dublă determinare (general plastică şi numai parţial sintactică) a altor cuvinte. Astfel, în sintagma „Cimpoiul *veşted* luncii", adjectivul „veşted" (cu rol de epitet) determină gramatical şi plastic substantivul „cimpoiul" şi numai plastic substantivul „luncii". Acest procedeu, care are drept urmare aceeaşi concentrare a expresiei poetice, este mai rar întîlnit în *Joc secund*. Îl identificăm şi în: „dimineaţa ierbii *înmuiate*", „Atlanticei sînt robul *vibrat*".

Metafora concept sau mit, cum a mai fost numită *(Oglinda, Nunta, Soarele)*, metafora rezultată din procedeul substituţiei, metafora explicită („Inimi mari dormeau pe ţară, / Munţi, cu sîngele afară" — *Orbite)* sau revelatoare („Ţărmul apelor de gală" — *Falduri)*, prin însăşi natura lor semne, nu se confundă cu simbolul propriu-zis. Există în poezia lui Ion Barbu simboluri iniţiatice (ou, şarpe, arbore, sămînţă)[1], o întreagă simbolistică a culorilor: *albastrul*, culoarea „mîntuitului azur", *galbenul*, semnul calmului adînc, *verdele*, semnul nunţii sărbătorite.

„Hermetismul" poeziei lui Ion Barbu este de concepţie, nu formal. El trebuie văzut ca un „copleşitor curent de gînduri şi emoţii orfice", ca loc al „oricărei frumuseţi inteligibile: înţelegere pură, onoarea geometrilor"[2]. (Am folosit aceste caracterizări date de Ion Barbu creaţiei altui poet, pentru că orice incursiune critică a autorului *Jocului secund* este o pledoarie „pro domo".)

Poezia lui Ion Barbu cuprinde însă şi un hermetism sintactic, *singurul* care descinde, cum preciza Pompiliu Constantinescu[3], din creaţia lui Mallarmé: despărţirea complementului de verbul pe care îl determină („Şi, cules, albastrul benţii / De pe jerbele Juvenţii" — *Orbite;* „Sfiit pruncia ei trecea" — *Statură)* sau a subiectului de verb („Înalt în orga prismei cîntăresc / Un saturat de semn,

---

[1] Vezi: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, (Bucureşti), Fundaţia pentru Literatură şi Artă, (1941), p. 809.

[2] Ion Barbu, *Jean Moréas*, în *Viaţa românească*, anul XVIII, nr. 5, 1965, p. 84 şi 82.

[3] Pompiliu Constantinescu, *Poezia d-lui Ion Barbu*, în vol.: Ion Barbu, *Poezii, ed. cit.*, p. 422.

Scanned with OKEN Scanner

poros infoliu“ — *Dioptrie;* „Dovediții, mie, doisprezece turci, / Între poleite pietre să mi-i culci“ — *Încheiere*), versurile cuprinse între paranteze, ca în *Falduri:*

„(De șase ori, în ape grele
Sting fier aprins, pînă-în prăsele;
Fulger cedat, just unghi normal,
Cad reflectat, croiesc cristal.)“

Muzica *Jocului secund* nu este aceea a „orgii simboliste“, nu se află în împerecherile măiestrite de sonuri. Este o muzică a emoției intelectuale. *Jocul,* asociat oglindirii *secunde,* este, în semnificația sa primară, extrem de limitat. Trăind sentimentul relativității adevărurilor științei, poetul matematician consideră că „Poezia e încă o valoare relativă“[4]. Esențele la care ea tinde să ajungă rămîn totuși, în dimensiunea timpului, reflectări incerte, alunecări de lumini și umbre rembrandtiene, fulgerări unduind în oglinzi, imagini mobile, într-un cuvînt, jocuri ale reflexelor. Se poate deci spune că, în poetica lui Ion Barbu, jocul, înțeles ca unduire, alunecare, mișcare a imaginilor reflectate, sugerează relativitatea valorilor estetice. Întîlnim, ce-i drept, în versurile „modului intelectual al lirei“, unele „mîngîieri“ ale cuvintelor alese pentru virtuțile lor sonore, unele repetiții onomatopeice („Sub ceasuri lungi — balang, balang!“ — *Paralel romantic),* împerecheri de sunete evocatoare a unui mediu („O tro*li* domo*li*, o tro*li* cu gușă“ — *Paralel romantic)* sau a unei atmosfere poetice („Să vîntur nopții «Bu-hu-hu» / Ca la un cîntec, altădată?“ — *Falduri),* monorima muzicală („Din căldări de mări lactee, / La surpări de curcubee, / — În Firida ce scîntee / eteree — *Ritmuri pentru nunțile necesare),* asonanțe ale rimelor („omogen — Betleem“ — *Steaua imnului;* „șah — opac“ — *Edict;* „Bostonian — William“ — *Falduri*), dar acestea nu sînt definitorii pentru poetica lui Ion Barbu.[5] Rima — la care ne-am referit mai sus — este, de fapt, rar „căutată“. Împerecherile de rime se fac, în general, între cuvinte care aparțin aceleiași categorii gramaticale *(pice-despice, lemnoși-veninoși, zori-nori, cate-bate, pice-ridice, înnodat-încrestat, șirul-mirul, ani-curcani, seară-ceară, femeea-Geea, locuri-blocuri, frumoasă-răcoroasă, cimbruri-timpuri, curbură-bură, cîntăresc-roșesc, tobă-sobă, mătușă-cenușă, militar-var* etc.).

---

[4] Ion Barbu, *Cîntec către poeți,* în *Pan,* anul I, nr. 1, 1—15, martie 1941.

[5] Vezi: Tudor Vianu, *Ion Barbu,* București, Editura Cultura Națională, 1935, p. 94—95.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă există în *Joc secund* o sugestie muzicală de factură simbolistă, aceasta este discretă și transpare întotdeauna în idee, ca în aceste unice versuri unde impresia de plutire eterică, de frumusețe suprafirească incită pasiunea violentă a „nebunului cu scufă“:

„Se ploconea răsăritean și moale.
Mălai din mîna ta să ciugulească.
Albastru pîlpîia și cald la poale,
Ca pînzele alcoolului în ceașcă.“

Întreaga structură artistică a *Jocului secund* dovedește densitatea formei încadrate într-un geometrism al strofelor care amintește de „stanțele“ lui Jean Moréas. „Cetatea siderală“ ridicată de Ion Barbu își „dezvelește-în număr vertebra ei de fier“ *(Pytagora)*. Este elinismul consecvent al poetului, cum sublinia Const. Ciopraga: „. . .singura consecvență a lui Ion Barbu este elinismul său conceput liber“.[6]

Din perspectiva acestui elinism trebuie văzută unitatea celor trei ipostaze poetice barbiene, în care Ideea își caută continuu forma care s-o exprime în esențialitatea ei; formă inadecvată în versurile numite parnasiene, mediată de pitoresc în secvențele Isarlîkului, substanțializată în *Joc secund:*

„Vis al Dreptei Simple. Poate geometria
Săbiilor trase la Alexandria,
Libere, sub ochiul de senin oțel. . .“

(Încheiere)

[6] Const. Ciopraga, *Personalitatea literaturii române*, Iași, Editura Junimea, 1973, p. 228.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Zaharia Stancu:

CE MULT TE-AM IUBIT

(Două metode în analiza structurii narative)

A. METODA CLASICĂ-TRADIȚIONALĂ

Ce mult te-am iubit este cartea lui Zaharia Stancu în care tonul mînios al pamfletarului ce vestejea urîțenia lumii și nedreapta ei întocmire se stinge. Dacă există aici o mînie, aceasta e surdă și reținută, îndreptată împotriva morții. Cartea, a cărei „acțiune" se consumă în cîteva zile, nu are „subiect". La moartea mamei lui Darie se strîng toate neamurile de pe „îngusta și săraca Vale a Călmățuiului". Darie (numit acum Zăricuță, pentru a se accentua, poate, mai mult, caracterul autobiografic al povestirii), îi privește pe toți, le urmărește atitudinile și mișcările și le ascultă îndelungile tînguiri, le dezvăluie pornirile de blîndețe sau de răutate, fără să-i condamne în vreun fel, cu înțelegere față de durerea și patimile unor oameni care au dus o viață de necurmată suferință. Sînt, în general, oameni aspri, lipsiți de duioșie. Tatăl își trage mîinile din mîinile fiului care vrea să-l mîngîie, „aproape și le smucește" și-l „întreabă răstit: — Ce te-a apucat?". Durerea trezită de moartea mamei, exprimată cu mare discreție, pune stăpînire deplină pe Darie. Oamenii și lucrurile din jur îi evocă fapte petrecute în trecutul pe care îl reconstituie amintirea: „Văd departe, în amintire, ba chiar foarte departe, în amintirea altora". Eroul se pierde în vis și se trezește la realitate. Uneori, chiar lucrurile pe care le vede i se par ireale, încît simte parcă dorința să perceapă totul tactil, pentru a se încredința că nu visează.

În *Ce mult te-am iubit,* oamenii, puși în fața morții, își strigă suferințele trecute sau pe cele care știu că au să le îndure, uitînd adesea să plîngă pe moartă și dînd glas unor gînduri ascunse, ne-

mărturisite pînă atunci decît lor înşişi. Dramele unor oameni u m i l i se petrec într-un univers î n c h i s. Acest fapt este sugerat de repetiţia sintagmei „îngusta şi săraca Vale a Călmăţuiului". Orice ieşire din acest spaţiu echivalează cu o aventură, capătă semnificaţia unei experienţe unice de viaţă. Oamenii năzuiesc mereu spre alte orizonturi. Sărăcia, obligaţia muncii trudnice îi ţin însă pe loc: „Pentru mulţi oameni din satul nostru Omida, lumea se isprăveşte acolo unde se isprăveşte cîmpul".

Spaţiul închis conservă vechi credinţe:

„Trei zile moartea dă ocol casei, dă ocol curţii, cu sufletul morţii sau al mortului în mînă. Plînge sufletul despărţit de trup, dar lacrimile sufletului nu se văd cum nu se vede nici sufletul însuşi"; „După ce moare, sufletul mortului dă ocol casei în care a trăit, trei zile şi trei nopţi. Aude tot ce se spune, vede tot ce se petrece. Abia după trei zile şi trei nopţi îl apucă îngerul negru de mînă şi-l poartă spre cer, trecîndu-l prin cele şapte vămi ale văzduhului. Sufletele celor păcătoşi se prăbuşesc în fundul iadului de la întîia vamă"; „Deasupra, cerul era plin de lună şi era plin de stele. Poate umbrele pe care le vedeam în cer nu erau umbre, ci sufletele morţilor"; „Pentru morţi clopotele trebuie trase de copii, pentru că numai copiii au sufletul curat"; „În locul unei cruci arse sau căzute de-a lungul mormîntului, obiceiul vechi spune că nu este bine să mai ridici alta".

Aceste credinţe, amintind de creaţiile populare care reflectă cultul morţii la români, sînt evocate alături de ritualul creştin al înmormîntării.

Cartea are, aşa cum observa Al. Piru[1], o dublă tonalitate: elegiacă şi satirică. Tonalitatea elegiacă se leagă, desigur, de tema morţii. Este vorba nu numai de moartea Mariei, ci de Moarte, în general. Reacţiile oamenilor în faţa morţii sînt extrem de diverse. Oamenii au teamă de moarte, dar această teamă nu coincide cu spaima existenţială. Teama de moarte este teama de întuneric şi singurătate.

Moartea este şi somn, este o soluţie pentru curmarea unei vieţi chinuite: „La noi, la Omida (. . .), mulţi oameni spun că e mai bine să mori, decît să trăieşti. Şi n-o spun în glumă". Moartea este, pentru cei vii, irezistibilă curiozitate: „Moartea îi vrăjeşte pe cei vii, îi atrage. Pretutindeni lumea se adună buluc la mort, s ă v a d ă mortul" (sublinierea autorului). Cînd *vine* moartea, *atunci* sînt oa-

[1] A l. P i r u, *Romancierul*, în *„România literară"*, anul V, nr. 41, 5 octombrie 1972, p. 4.

Scanned with OKEN Scanner

menii preocupați de existența ei. Altfel, viața interesează în primul rînd, pentru că „Uneori în viață toate vin prea tîrziu. Numai moartea nu vine niciodată prea tîrziu".

Morții i se opune *ospățul* celor vii. Îndestularea trupului dă senzația vieții. Un moșneag „a fost omorît din bătăi de nepotul său pentru că trăia ,și mînca mult... și nu mai murea" (sublinierea autorului). Cei veniți la înmormîntarea Mariei stau vreme îndelungată la ospăț:

„Al treilea rînd de oale cu mîncare fierbe pe foc. Al treilea rînd de colaci au fost scoși din cuptor și puși undeva, mai la fereală, în niște copăi. Cîteva mari tăvi de colivă au fost pregătite."; „Toată lumea a mîncat și-a băut pînă s-a săturat. De multă vreme nu s-a mai văzut la noi în sat un asemenea praznic. Unii ajunseseră să se creadă la nuntă. Beau și chiuiau... Beau și chiuiau..."; „Rudele și rubedeniile de prin sat, care au venit s-o vadă pe mama moartă și să ia parte la îngroparea ei, au mîncat și-au băut atît de mult, că au uitat pentru ce se află la noi în arie".

În *Ce mult te-am iubit* sînt prezente cîteva motive mioritice. Întîlnim, mai întîi, nunta ca alegorie a morții:

„Acum în cimitir sînt două Marii, una învestmîntată în alb, ca o mireasă (...) tînără și frumoasă, care plutește ca un abur alburiu în văzduh, și alta moartă, moartă și învestmîntată în negru, în sicriu. Măria cea din văzduh se uită, cu ochii mari, mirați, la Măria cea moartă, la Măria din sicriu. Privește și întreabă îngerii care o țin de subțiori:

— Oare aceea sînt eu?

— Tu ești, Mario".

În întreaga povestire a morții și a îngropării Mariei, sînt invocate elemente ale naturii, cele primare, ale cosmosului: pămîntul, apa, focul, iarba, cerul, soarele, luna, stelele.

„Pe toți ne așteaptă cineva în lumea de dincolo, dar nu în cer, nu în cer, nu în cer, ci pe pămînt" (sublinierea autorului); „Mama nu întoarce capul să mai vadă o dată, măcar o dată — acum — fîntîna din care, începînd din ziua în care s-a măritat cu tata și pînă mai alaltăieri (...), a scos de mii de ori apă cu ciutura, apă de băut, apă de făcut mîncare, apă de spălat rufe, apă de scăldat, în fiecare sîmbătă, copiii în albie"; „Flăcările se înalță și se zbat roșii-gălbui (...) Tata uită că mai sîntem și noi pe acolo. Se crede singur. Singur cu focul. Se uită la flăcările lui care bat cînd în galben, cînd în albastru..."; „Dacă iarba ar lua foc, focul s-ar întinde și nu se știe cine, cum și cînd ar pune capăt prăpădului"; „Cerul e albastru, soarele luminează lumea..."; „Răsare

Scanned with OKEN Scanner

soarele. E proaspăt. Proaspăt și tînăr. Parcă s-ar fi scăldat peste noapte într-un rîu rece și limpede"; „O fîșie de nor se așază în dreptul lunii și dintr-o dată străveziul nopții se întunecă (...) Norul lunecă, luna se arată iarăși în toată puterea ei"; „Stelele cerului se nășteau sub ochii mei, sub ochii mei ardeau, sub ochii mei se stingeau".

În acest cadru al naturii, moartea nu înseamnă stingere totală, ci devenire. Ideea devenirii este prezentă în întreaga povestire. Peste tot întîlnim o curgere heraclitiană, o trecere a materiei dintr-o stare în alta, o contopire a regnurilor. Este un mod de a spune că viața continuă dincolo de moarte:

„În curgerea treptată a timpului, apele au scăzut, cîmpurile s-au netezit, dealurile s-au rotunjit, munții și-au mai tocit colții. Timpul macină, roade, netezește"; „Crucea e de lemn moale de paltin, în cîțiva ani va putrezi, se va prăbuși peste mormînt și se va topi cu ea în țărînă. Îmi vine să cred că dacă luna s-ar prăbuși pe pămînt și ea s-ar topi în țărînă, și ea s-ar schimba tot în țărînă"; „Dudul care se află acum în fața casei e puiul dudului de care vorbim și din care n-a mai rămas decît trunchiul acesta pe care stăm"; „Morții, o dată îngropați, se topesc în pămînt, se fac una cu pămîntul și în pămîntul acela se îngroapă alți morți, care, la rîndul lor, într-un timp mai lung sau mai scurt se schimbă și ei în pămînt"; „Trupul mamei o să se schimbe în plop, trunchi drept și subțire, mereu legănat, frunze argintii mereu neliniștite... m e r e u n e l i n i ș t i t e" (sublinierea autorului); „Dar mînile tatei sînt atît de aspre, atît de noduroase, atît de bătucite, că nu mai simt mîngîierile mele. Sînt ca o scoarță de copac bătrîn. C a o s c o a r ț ă" (sublinierea autorului); „Peste oasele bunicului și străbunicului tatei se răsfiră rădăcinile unui măceș ghimpos, care păstrează în ramurile lui pînă în decembrie măcește roșii, tari, pe care le culeg copiii și le mănîncă".

Cartea lui Zaharia Stancu a fost caracterizată drept un „bocet metafizic". Metafizice ar fi concepția populară asupra peregrinărilor sufletului după moarte, întrebările asupra existenței și morții, rămase adesea fără răspuns sau primind o soluție nu abstract-filozofică, ci, dimpotrivă, rezultată din perceperea realității imediate. Altfel, totul este în povestirea scriitorului de o tiranică imanență, accentuată în paginile de satiră a slăbiciunilor omenești. Fragmentul următor ilustrează tonalitatea satirică a cărții:

„Costandina vine sărind de bucurie.

— Uite, dragă soră, papucii mamei, papucii care ne-au rămas de pe urma mamei și pe care te rugasem să mi-i dai mie, că sînt

Scanned with OKEN Scanner

săracă lipită pămîntului, draga mea soră de lingură... sînt săracă lipită pămîntului...

Soră-mea Elisabeta ia papucii, se apropie cu ei de o lampă (...) şi-i cercetează.

— De rupţi, nu sînt rupţi, dar nici noi nu sînt. Mama îi purta cînd ieşea prin curte. Zic să-i păstrez eu ca amintire...

Dada Constandina îngălbeneşte, se vîră în soră-mea Elisabeta şi se roagă, se milogeşte aproape:

—Dă-mi-i, soră de lingură, dă-mi-i mie, dragă soră de lingură, că sînt grozav de săracă, sînt săracă lipită pămîntului.

— Nici eu nu sînt bogată şi papucii ăştia eu nu vreau să-i port — cum o să umblu cu nişte papuci cu care a umblat mama înainte de a muri? — ci să-i păstrez ca amintire...

— Papucii sînt papuci şi trebuie purtaţi, nu păstraţi. Cine-a mai auzit de papuci păstraţi ca... amintire?

— A auzit cineva, n-a auzit, eu o să-i păstrez.

— Ba n-ai să faci asta, draga mea soră de lingură, n-ai să faci tu una ca asta. Ai să mi-i dai, aşa cum mi-ai făgăduit.

Costandinei nu-i plîng numai ochii, îi plînge şi inima. Scînceşte (...) Mătuşă-mea Uţupăr şi mătuşă-mea Ciurea sînt numai ochi. O ceartă, dar una zdravănă, între cele două, ar alunga — poate — acreala, osteneala şi tristeţea care rămîn totdeauna în casă după ce mortul a fost dus la cimitir şi îngropat".

Întreaga povestire e structurată, cum s-a observat, polifonic. Suspinul tatălui („Mărio, Mărio, ce mult te-am iubit eu pe tine, Mărio, Mărio!"), care mărturiseşte tardiv un adevăr neauzit vreodată de femeia moartă, se îmbină cu tînguirea Evanghelinei („Zăricuţă, am început să orbesc, Zăricuţă, ce să mă fac eu pe lumea asta fără ochi, fără vedere?"), cu jeluirea Stelei („M-ai măritat de mică, mamă, şi-n patru ani i-am născut lui Florică patru fete, mamă, şi Florică a murit, mamă, şi m-a lăsat cu patru fete, mamă..."), a Riţei („Mamă, mamă, am născut patru băieţi, mamă, şi-o singură fată, mamă, şi moartea mi-a luat fata, mamă".) sau a Leanei („Am fost certată cu tine douăzeci de ani, mamă, şi te-am duşmănit douăzeci de ani, mamă".), cu sunetul goarnei lui Kire şi cu dangătul clopotelor. Toate aceste strigăte de durere sau semne ale ei (fiecare avînd o tonalitate şi un înţeles anume) se reiau obsedant pe parcursul povestirii.

Ce mult te-am iubit, adevărat poem al legăturii omului cu pămîntul („Focul avea aripi, dar nu zbura / Îl lega de vatră cenuşa"), este cartea lui Zaharia Stancu, aflată, valoric, imediat după *Desculţ.*

Scanned with OKEN Scanner

B. METODA STRUCTURALA

Schițăm aici numai un mod posibil de analiză a romanului *Ce mult te-am iubit* prin adaptarea unor principii și tehnici ale criticii structuraliste.[2] Analiza are în vedere două „straturi" sau „niveluri" ale textului, aflate într-o strînsă relație: al *observației* și al *discursului*.

a. Nivelul observației

Întîmplarea povestită în roman se reduce la moartea și îngroparea Mariei. Această întîmplare *nu poate fi rezumată* din următoarele motive:

1. „Logica" narațiunii clasice este părăsită; povestirea, care trebuia să treacă treptat prin etapele compoziției clasice, capătă un *ritm sincopat:* relatarea evenimentului *prezent* este, în mod repetat, întreruptă de nararea unui episod care aparține *trecutului; secvențele* narațiunii, care se delimitează prin această *alternare* a episoadelor din prezent sau din trecut (și, în cartea lui Zaharia Stancu, trecutul înseamnă, de obicei, *vis, retragere* în universul îndepărtat al copilăriei sau *retrăire* a unui moment mai mult sau mai puțin dramatic al existenței), dau totuși *unitate* povestirii, pentru că toate pornesc de la problemele existenței și ale morții; „ordinea și succesiunea cronologică se resoarbe într-o structură matriceală netemporală" (Claude-Lévi Strauss); această „structură matriceală" corespunde *bocetului* popular din mai multe puncte de vedere: tema raportului dintre existență și moarte este chiar tema cărții, reluată, ca un *laitmotiv,* pe întreg parcursul povestirii; evenimentul este relatat din *perspectiva unei singure persoane* (a lui Darie-Zăricuță), care dă glas *concepției populare,* cu rezonanțe, adesea, ancestrale, despre existență și neființă; elementul *epic* este în permanență *îmbinat* cu cel *liric-elegiac,* acesta din urmă *predominînd* și imprimînd operei un pronunțat caracter *poematic.*

2. *„Sintaxa" personajelor* are o structură extrem de originală: personajele cărții nu se definesc prin relațiile dintre ele decît *în*

---

[2] Am împrumutat o serie de termeni folosiți de critica literară de orientare structuralistă din studiul *Le commentaire analytique. Comment utiliser l'analyse structurale du récit dans les études littéraires et l'analyse des textes* de André Niel, articol apărut în *Le Français dans le Monde,* Paris, 1970, nr. 75, p. 6—17 și prezentat, sub forma unui referat, în *Predarea limbii și literaturii române,* vol. II, București, 1973, p. 134—144 (Institutul Central de Perfecționare a Personalului Didactic. Biblioteca Centrală Pedagogică).

Scanned with OKEN Scanner

perspectiva satirică a narațiunii; altfel, toate aceste personaje *capătă contur numai prin modul în care reacționează față de problema existenței și a morții;* ele întruchipează o umanitate care are o condiție de două ori tragică: *concret socială* și *general existențială;* perspectiva satirică a cărții (care este și aceea a lui Darie) trebuie raportată nu atît la individ, cît la specia umană; de aici *tonul ironic-îngăduitor al satirei.* Întreaga „sintaxă" a personajelor depășește cadrul unei problematici temporal-spațiale, ducînd la aceeași „structură matriceală", pe care am amintit-o. Faptul dovedește *unitatea sistemului personajelor și evenimentelor la acest nivel al observației.*

b. **Nivelul discursului**

Unitatea romanului se dovedește și la *nivelul discursului,* care justifică opera ca artă; la acest nivel, trebuie urmărită „aventura limbajului" (Roland Barthes), *modul specific de expunere a evenimentului.*

Segmentele alternante ale narațiunii, amintite mai sus, sînt și *segmente ale discursului narativ,* purtătoare de *sens,* care „se repartizează în două categorii: *funcții* și *indici* (. . .) Funcțiile sînt elemente de narațiune complementare, ce servesc, prin corelarea lor cu alte episoade, la aprofundarea sensului acestora. În schimb, indicii sînt acele segmente ce constau dintr-o noțiune statică, dintr-un element descriptiv, necesar sensului general al povestirii".[3] În romanul lui Zaharia Stancu, narațiunea *funcțională* (constituită din episoade întrerupte și reluate în *segmente diferite* ale povestirii) se îmbină cu narațiunea *indicială.* În această ultimă categorie narativă includem segmentele povestirii care ilustrează motivul *morții* (ca teamă de singurătate, de întuneric, de apăsarea pămîntului, de necunoscut), prezent și în alegoria mioritică relevantă, al *ospățului* (ca îndestulare a trupului, care dă senzația trăirii, a vieții), al *invocării elementelor naturii* (pămîntul, apa, focul, iarba, cerul, soarele, luna, stelele), al *devenirii* (curgere heraclitiană, trecere a materiei dintr-o stare în alta, contopire a regnurilor), al *timpului* (care vindecă, șterge amintirile, îngăduie vieții să continue). Segmentele discursului care aparțin narațiunii indiciale (cu motive care revin obsesiv — o situație asemănătoare nu întîlnim în segmentele narațiunii funcționale — imprimînd cărții acea *structură polifonică)* dau, totodată, și *dimensiunea reflexivă,* „metafizică" a romanului lui Zaharia Stancu. Toate motivele enumerate sînt încadrate în-

[3] Andrė Niel, *op. cit.,* p. 139—140.

Scanned with OKEN Scanner

tr-un *univers închis* (un „cosmoid", ar fi zis Lucian Blaga), acela al vechiului sat care conservă *tradiţiile* şi *credinţele* atît de frecvente în roman şi relevate în acest comentariu. Ele, apărînd în lumina *concepţiei populare* despre lume, conturează o *matrice stilistică* a satului românesc de altădată.

Modul povestirii în opera de care ne ocupăm (folosim aici o distincţie a lui Tzvetan Todorov) îl constituie atît *reprezentaţia*, adică transpunerea directă a actelor şi cuvintelor personajelor (este caracteristic, în acest sens, episodul citat, în care Costandina cerşeşte papucii răposatei), cît şi *naraţiunea*, cînd Darie (povestitorul) vorbeşte în numele său. Acest din urmă aspect al modului povestirii acoperă însă *partea cea mai întinsă a romanului*, este *aspectul fundamental*.

Aspectul întregii povestiri (privit ca atitudine a povestitorului faţă de personaje) rezultă din prima parte a analizei noastre.

Timpul acţiunii romanului, al faptelor presupuse reale (petrecute în satul românesc din perioada interbelică), nu trebuie confundat cu *timpul naraţiunii*, pentru că acesta din urmă este timpul *creativ al discursului original al scriitorului*[4], ale cărui caracteristici, considerate de noi definitorii, le-am schiţat mai sus.

[4] *Ibidem*, p. 143.

Scanned with OKEN Scanner

Geo Bogza:

ȚARA DE PIATRĂ

(Imaginea – expresie a unei lumi esențiale)

În ediția considerată definitivă a *Țării de piatră*[1], o *Scurtă mărturisire* a lui Geo Bogza înlocuiește obișnuita prefață. Această confesiune literară luminează geneza și destinul unei cărți care avea să înfrunte timpul, trădează nemulțumirea lui Geo Bogza față de unele evaluări critice ale scrierilor sale, constituind totodată o revelare a componentelor spiritului său creator și o invitație la reflecție asupra semnificațiilor adînci ale paginilor despre Munții Apuseni.

Lunga viață a cărții închinate urmașilor lui Horia și munților de aur — citim în amintita *Scurtă mărturisire* — a început în primăvara anului 1935, cînd autorul *Poemului invectivă* se îndepărtase de mișcarea de avangardă și, „prins în vîltoarea istoriei", se îndreptase spre jurnalism, publicînd în „Vremea" paginile care, în 1939, vor constitui prima parte a volumului *Țări de piatră, de foc și de pămînt,* apărut în Editura Fundațiilor.

Țara de piatră a fost considerată „piatra de hotar a unui nou fel de a scrie care a fost numit reportajul literar".

Geo Bogza concepuse reportajul „ca o școală a vieții adevărate prin care trebuie să treacă orice scriitor care vrea să fie un autor viu, în ale cărui cărți să se zbată, de la pagină la pagină, viața". Corectiv al „esteticii turnului de fildeș", mijloc de „respingere a narcisismului", reportajul trebuia să relateze „cu strictețe faptele reale, fără să le denatureze cîtuși de puțin", devenind astfel „interpretul fidel al tendințelor vieții, instrumentul de luptă al idealurilor umanității" (*Introducere în reportaj,* 1934).

Fără să nege, mai tîrziu, valoarea reportajului, a cărui condiție esențială o consideră a fi „accesul la realitate", avînd și astăzi con-

---

[1] Geo Bogza, *Țara de piatră,* București, Editura Minerva, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

vingerea că „un scriitor poate aduce un real și necontroversat serviciu societății și timpului său, descriind prompt și exact (...) fapte abia petrecute și care privesc conștiința omenirii, contribuind astfel la procesul prin care oamenii (...) devin mai repede contemporani cu epoca lor" *(Scurtă mărturisire)*, Geo Bogza, nemulțumit de formula „reportaj literar", menită să desemneze mai degrabă o specie literară hibridă și efemeră, decît o operă durabilă, extinsă „cu o fervoare ce nu se mai istovea" asupra mai multor scrieri ale sale, vehiculată la nesfîrșit în foiletoane, subliniată în manualele școlare și avînd uneori rolul trist de a acoperi sărăcia de gînd și emoție a unor reporteri-epigoni, respinge demersurile critice care-i privesc creația în proză *numai* ca reflectare a realității imediate.

Scriitorul își definește estetic proza, privind-o, cu deplină îndreptățire, ca operă de re-creare a imaginii obiective a lumii, potrivit „componentelor precumpănitoare" ale spiritului său:

„Ezitînd adeseori în fața datelor imediate ale realității, catarg al unei corăbii din alt secol, căreia îi trebuie mult timp să-și schimbe pînzele și direcția, înclinat spre contemplare și străbătut de lungi efluvii lirice — lirismul poate fi și el o piedică, dinăuntru, la ceea ce am numit accesul la realitate —, în afară de sinceritatea cu care pornisem la drum, eram lipsit de multe din însușirile ce s-ar cere unui adevărat reporter. Trăind nu atît în miezul fierbinte al faptelor, cît în propria-mi conștiință evenimentele din timpul vieții mele, obsedat de demnitatea omului și mortificat de degradarea la care a fost supus, cu orice gînd m-aș fi îndreptat spre realitate, ea devenea mai mult un prilej de a mă mărturisi pe mine însumi, necontenita-mi pendulare între revoltă și reverie, decît de a cunoaște și a o înfățișa în datele ei exacte. Prizonier al propriei mele firi, *am dat realității mai mult chipul și asemănarea mea, transformînd-o sau redimensionînd-o după nevoile spiritului meu*" — s.n. — *(Scurtă mărturisire)*.

Transfigurînd o realitate cunoscută, creația lui Geo Bogza are întotdeauna un filon poetic profund. Dincolo de figurile stilistice și procedeele retorice atît de frecvente în proza sa avîntată, se constituie imaginea revelatoare a lumii pe care scriitorul, avid s-o cunoască, „o simte" în locurile ei „fierbinți", dar o și contemplă, căutînd în diversitatea înfățișării ei factorii care îi dau unitatea și permanența. „Obsedat" de condiția omului, de raporturile sale cu societatea și natura, scriitorul este *implicat* în acțiunea de edificare a unei lumi pe care întotdeauna a dorit-o mai dreaptă și mai frumoasă. Atitudinea lui Geo Bogza este aceea a unui umanist care apără — cum singur arăta — „rațiunea, cultura, valorile morale ale omenirii". Reflex al acestui umanism, lirismul înalt străbate

Scanned with OKEN Scanner

întreaga creație a scriitorului, constituind, în plan artistic, factorul care unifică proza și poezia sa.

Dobîndirea unei imagini esențiale a lumii, integratoare, constituie, cum sublinia Tudor Vianu, caracteristica distinctă a viziunii poetice a lui Geo Bogza:

„Lumea pe care el ne-o vrăjește nu este colorată, pitorească, ci mai degrabă esențială, redusă la ceea ce este durabil, permanent sau elementar în ea. Scriitorul, dublat de un filozof, tinde să surprindă, sub suprafața variată și senzorială a lucrurilor, elementele și relațiile statornice care le constituie și le comandă din adînc".[2]

Țara de piatră este o meditație asupra destinului unei comunități umane supuse „vitregiei naturii și istoriei".

Moții sînt în primul rînd niște oameni *aspri* (acest epitet este repetat de scriitor, îndeosebi în prima parte a cărții sale: „acei oameni *aspri* și neînduplecați din Munții Apuseni"; „totul e *aspru* și nud, ca stîncile munților din jur"; „încruntați, tăcuți, *aspri*, colțuroși"; „femei *aspre*, bătute de vînt"; „îmbrăcămintea obișnuită, din materialul acela *aspru*" etc.), asemeni stîncilor aflate la răscrucea vînturilor. Asprimea lor este rezultatul unei experiențe tragice de viață. Oamenii care „s-au tras la o sută de kilometri în inima munților", căutînd un spațiu care să-i ascundă și să-i apere de asupritori, au intenționat să supună istoria unui adevărat boicot și să trăiască în afara ei. Li s-a „luat însă urma" și s-a stors din ei „și ultima picătură". Cunoscînd „partea întunecată a istoriei, de jale și iobăgie", moții au pornit mari răzmerițe, niciodată uitate, ci scrise cu litere de foc în cartea poporului nostru. Astfel, oamenii Munților Apuseni au intrat pentru totdeauna în istoria din care au crezut, într-o clipă, că se pot retrage.

Spațiul în care trăiesc moții este solidar cu destinul lor: „În fața casei lui Avram Iancu, sumbra încercare a stîncilor atinge apogeul. Creste tăioase, prăpăstii severe și marțiale, dureroase pe retină ca o rană de cuțit în carne. E un munte care te arde în adîncul ființei ca și cum ți-ar trece un fier roșu peste oase". Simțind această contopire a lor cu „țara de piatră", moții nu pot părăsi pentru multă vreme munții, pe care îi „sorb încet printre pleoape", lăsîndu-i „să se strecoare în ei fîșii subțiri". Urmașii dacilor și agatyrșilor par crescuți din stîncă. Astfel este înfățișat „omul care a trecut peste munți": „Picioarele învelite în cîteva straturi de obiele, de care zăpada s-a prins și mai vîrtos, *par buturugi, trunchiuri de copac înfipte adînc în pămînt (s.n.)*. De altfel,

---

[2] Tudor Vianu, *Probleme de stil și artă literară*, (București), Editura de Stat pentru Literatură și Artă, (1955), p. 121.

în toată înfățișarea lui, cum stă proptit acolo de două ceasuri, *e ceva de copac singuratic și ciudat*" *(s.n.)*. Oamenii sînt surprinși în asemenea *atitudini simbolice*.

Peisajul din prima parte a cărții, *Urmașii lui Horia*, este stăpînit de albul zăpezilor imense (*„ninsoare deasă, compactă"; „a început să ningă din nou, fulgi mari și deși"*; „satul pustiu, lipsit de oameni și viață, într-o *încremenire polară*"). În acest peisaj, figurile umane se conturează cu precizie, parcă trase în tuș: „Un om cu o traistă în spate, puțin crăcănat, iată un tablou în care e cuprinsă toată Țara Moților"; „Un om cu un cal de căpăstru, iar pe spinarea calului o pereche de desagi, așa cel mai des se înfățișează viața în Țara Moților".

Se poate distinge „o atitudine moțească în fața vieții". Existența dură le-a dat moților nu numai asprimea, ci și dîrzenia și înțelepciunea. Oamenii sînt gravi cînd muncesc, cînd privesc munții, cînd se tocmesc la tîrg, cînd țin în mînă un măr... Gravi și tăcuți, cufundați într-o liniște plină de semnificații: este liniștea întrebărilor, căutărilor de sine, rememorărilor, așteptărilor. Moții aproape că nu vorbesc; ei gîndesc și acționează. Giurcă Nicolae, căruia îi place să vorbească mult, este „un moț detracat".

Resemnarea nu pune stăpînire pe sufletele oamenilor munților. Viața lor este o continuă luptă. Este, mai întîi, lupta pentru o rînduială socială dreaptă, dusă de oameni *„de cremene"*,[3] care au concentrat în ființa lor o mare îndîrjire și care au maturitatea vîrstei și gîndirii: „Horia, Cloșca și Crișan, cînd au chemat moții la luptă, erau oameni peste cincizeci de ani, cu sîngele îngroșat de viață. Revoluția lor a fost a unor oameni maturi. Cînd oamenii de cincizeci de ani pornesc să facă revoluție, înseamnă că nedreptatea de care voiau să scape era cumplită". Este apoi lupta femeilor cu cînepa, a bărbaților cu pămîntul și cu copacii pe care trebuie să-i doboare, cu stîncile din care storc aurul. Moții au un adevărat cult al muncii. Cu toate acestea, „vitregia naturii și a istoriei" i-a ținut într-o permanentă sărăcie, „o sărăcie lucie". De aceea, viața lor se reduce la cîteva aspecte elementare, care dau aparența arhaității: „Un om și un topor, un om și un cal, un om și un brad, acestea sînt chipurile pe care le ia viața aici. Un om și o femeie, o femeie

---

[3] Această metaforă, revelatoare pentru dîrzenia moților și pentru tăria lor morală, este întîlnită și în poezia lui Aron Cotruș: „de jos / te-ai ridicat drept, pietros, viforos / pentru moți, / pentru cei săraci și goi, pentru toți... / și-ai despicat în două istoria, / țăran *de cremene*, / cum n-a fost altul, / Horia!" (*Horia*, în vol. Aron Cotruș, *Versuri*, Antologie de Ovidiu Cotruș, Prefață de Ion Dodu Bălan, București, Editura Minerva, 1978, p. 404).

Scanned with OKEN Scanner

și un copil, o femeie și un caier de lînă — și gata, *viața a epuizat toate înfățișările pe care le poate lua*" *(s.n.)*.

Țara Moților are „un fel de jur împrejur vertical". Oamenii se înalță către culmile munților, pe care n-au șovăit să-și așeze casele. Ei coboară însă zilnic în „străfundurile înspăimîntătoare" ale minelor. Atunci, cînd „se tîrăsc pe brînci prin galerii înguste de șobolani", simt că sînt îngenunchеați nu numai fizic, ci și moral, pîndiți mereu de moarte, supuși unei munci de infern, urmăriți de supraveghetori, comandați, controlați, percheziționați în mod umilitor. Lumea adîncului minelor este lumea *noroiului, umezelii* și *mucegaiului*: „Păşim pe scînduri înșirate una după alta, alcătuind o potecă prin *noroiul* galben de jos. Miroase a *mucegai*, a *umezeală*, a lemne putrezite"; „Galeriile sînt pline de *noroi*... Oamenii sînt plini de *noroi* pe mîini, pe haine, pe obraz... Mîinile lor aspre, groase, cu porii plini de praf de piatră, par... rupte de dinamită din munte".

Printre cei care „răspund cu asprime la asprimile vieții" se numără holongării, „hoți și mineri în același timp", a căror imagine trece în penumbra legendei.

Astfel, întreaga lume a *Țării de piatră* este înfățișată prin ceea ce este „durabil, permanent și elementar în ea"; istorie vie și legendă, oameni „de cremene", crescuți parcă din piatră, plecați asupra unor unelte vechi cu care prelucrează lemnul, lîna și cînepa, pămînt și stîncă, zăpadă și noroi. Într-adevăr, nimic nu este pitoresc în această lume; totul este aspru, sever, dîrz, tăcut. Ființele și lucrurile capătă contururi sigure, hotărîte, iar imaginea lor este esențială; o imagine-expresie a unei „atitudini moțești în fața vieții".

Scanned with OKEN Scanner

Miron Radu Paraschivescu:

CÎNTICE ȚIGĂNEȘTI

Analizăm, în cele ce urmează, lexicul poemelor din volumul *Cîntice țigănești* de Miron Radu Paraschivescu[1].

Avem în vedere, în primul rînd, foloasele strict lingvistice ale cercetării pe baze statistice a unui text literar (dimensiunea lexicului, structura sa gramaticală etc.). Începînd de la cea de-a patra etapă a analizei noastre, datele obiective oferite de statistica lexicului sînt însoțite de o receptare subiectivă a textului literar. Impresia de lectură caută astfel o bază obiectivă de verificare.

Am restrîns, pe cît a fost posibil, lămuririle de ordin metodologic* și am operat, în statistica întocmită, de regulă, cu acele cuvinte care au sens lexical distinct. Grupurile de cuvinte denumind o singură noțiune au fost privite global.

---

[1] Am folosit ediția: Miron Radu Paraschivescu, *Cîntice țigănești*, București, Editura pentru Literatură și Artă, 1957.

* Metodologia cercetării statistice a lexicului este amănunțit prezentată în volumul *Studii de poetică și stilistică*, București, Editura pentru Literatură, 1966. Am folosit, în articolul de față, atît indicii statistici, cît și modelele tabelelor statistice din acest volum.

Scanned with OKEN Scanner

1. *Indice de frecvenţe al vocabularului*

F	R	V	N
1	29	752	752
2	28	193	386
3	27	99	297
4	26	58	232
5	25	29	145
6	24	18	108
7	23	16	112
8	22	6	48
9	21	7	63
10	20	4	40
11	19	6	66
12	18	5	60
13	17	1	13
14	16	1	14
15	15	2	30
16	14	3	48
17	13	4	68
18	12	1	18
19	11	1	19
20	10	3	60
21	9	2	42
22	8	2	44
23	7	2	46
24	6	3	72
25	5	1	25
31	4	1	31
33	3	2	66
49	2	1	49
53	1	1	53
		1224	3007

F (frecvenţa) — numărul de apariţii ale unui cuvînt în textul analizat; R (rangul) — numărul de ordine al cuvintelor înşirate în ordinea descrescîndă a frecvenţelor; V (vocabularul) — egal cu numărul de cuvinte diferite conţinute de textul respectiv; N (lungimea textului) — suma frecvenţelor cuvintelor diferite.

Scanned with OKEN Scanner

2. *Structura părților de vorbire care compun vocabularul*

Partea de vorbire	V% din V total		N% din N total		N/V
Substantiv	649	52,99%	1359	45,10%	2,00
Adjectiv	194	15,84%	428	14,23%	2,20
Verb	257	20,99%	805	26,76%	3,13
Adverb	118	9,64%	404	13,43%	3,42
Interjecție	6	0,49%	11	0,36%	1,83
Total	1224	99,95%	3007	99,88%	2,45

Cercetînd, în tabelul de mai sus, valorile numerice și procentuale ale lui V și N, se constată următoarele: din punctul de vedere al varietății și frecvenței, predomină substantivul. Verbul are o variație redusă, dar este folosit des. În ordinea variației, urmează adjectivul și adverbul, cu folosințe relativ apropiate.

Valoarea mijlocie a frecvenței medii este 2,45. Verbul și adverbul depășesc frecvența medie.

În funcție de indicii statistici folosiți, identificăm, în continuare, cuvintele „de bază" ale textului.

3. *„Cuvintele-cheie" ale textului*

Substantiv		Adjectiv		Verb		Adverb	
foc	11	frumos	10	lua	9	atunci(a)	10
lampă	11	mare	11	privi	10	unde	10
inimă	12	drag*	9	se/auzi	11	doar(ă)	11
lume	12	roșu	14	rămîne	11	(de)cum	23
Rică	12	mort*	12	se/lăsa	12	mai	49
țigănie	15	negru	23	sta	13	cînd	53
stea	16			bate	15		
drum	17			avea	16		

Scanned with OKEN Scanner

(continuare)

Substantiv		Adjectiv	Verb		Adverb
seară	17		vrea	16	
ochi	19		se/face	17	
vînt	21		putea	17	
cîntic (cîntec)	22		se/plînge	18	
lună	24		se/duce	20	
fată (fată mare)	24		veni	20	
țigancă	25		da	21	
noapte	33		se/ști	23	
mort*	5		trece	24	
drag*	4		vedea	24	
			spune	31	
			fi	33	
V	18	6	20		6
% din V	36,00%	12,00%	40,00%		12,00%
N	300	79	361		156
% din N	33,48%	8,81%	40,29%		17,41%
Frecvența medie	16,66	13,16	18,05		26,00

Pornind de la constatarea că cea mai mare parte a lexicului volumului este ocupată de cuvintele cu frecvență joasă, s-au separat din restul vocabularului un număr de 50 de cuvinte cu frecvența mai mare decît 9 (rangul mai mic decît 21).

Cuvintele separate, numite în statisticile lingvistice *cuvinte-cheie*, ocupă aproape o treime din text (896 față de N = 3009).

În tabelul de mai sus, fiecare cuvînt-cheie, încadrat părții de vorbire căreia îi aparține, are notat în dreptul lui frecvența. Pentru a obține frecvența totală a unor cuvinte cu funcții gramaticale diferite este necesară sumarea frecvențelor lor (*drag** sub. = 4; *drag** adj. = 9; F = 13).

Se observă echilibrarea substantivului și verbului ca variație și frecvență (totală și medie). Adjectivul și adverbul au concentrări apropiate. Frecvența medie maximă o prezintă adverbul (s-au luat

Scanned with OKEN Scanner

în considerație și adverbele de relație, cu toată funcția lor secundară de a indica circumstanța acțiunii).

Cu privire la *cuvintele din titluri (inclusiv cele din titlul volumului)* se constată următoarele:

— titluri — 20;

— cuvinte de tipar — 31;

— unități lexicale distincte — 28 (substantivele compuse au fost considerate o singură unitate lexicală distinctă). Acestea sînt numai substantive (24) și adjective (4); 5 indică specia creației lirice sau epice *(cîntec, romanță, baladă, blestem, epitaf)*, 6 precizează natura speciei literare (cîntic — *de lume, nuntă, dor, of, dragoste, țigănesc)*, 9 amintesc eroul liric, atmosfera creației sau numele unor personaje (cîntic — de *fată mare, fată neagră, paj, poteraşi, lampă, lună; Rică, Hany, Viana)*, 4 semnalează motivul fundamental al poeziei *(amar, tristă, viața, mort)* și 4 prezintă însușirea sau starea eroului liric *(fata/necăjită, nevasta/mincinoasă)*.

O frecvență mai mare decît 10 au numai două unități lexicale din titlu: *cîntic* și *fată mare*.

Din cele 28 de unități lexicale distincte din titlu, 8 aparțin vocabularului de bază: *cîntic, lume, fată (mare), lampă, mort, fată neagră* (țigancă), *lună, Rică*.

Indiferent de frecvența lor, cuvintele din titlu indică, în majoritatea cazurilor, orientarea tematică a poeziei. Semnalăm numai asocierile *(lume, viață, dragoste, nuntă; dor, of, amar, tristă, necăjită)* și opozițiile *(viață — moarte; fată mare — nevastă)*.

În volum apar 23 de *nume proprii*, de persoane *(Miron Paraschivescu, Hany, Rică, Viana, Costică)*, locuri *(Feleacul, Hotar)*, instituții, organizații, construcții, piețe *(Operă, Obor, Stat, Turnul Novacului, Nôtre-Dame, Salvare, Poteră)*, sfinți și cărți bisericești *(Ilie, Sfînt Ilie, Maica Domnului, Maica Precista, Sîn-Pietru, Scriptură)*. Un substantiv comun este ortografiat cu majusculă: *Moarte*. Unele din aceste nume proprii apar, cum am arătat, în titlul poeziilor. Cuvintele-titlu și numele proprii le-am inclus în statistica generală a lexicului volumului. Am lăsat în afara acestei statistici numele scriitorilor Mateiu Ion Caragiale, Mihai Eminescu, Federico García Lorca, Anton Pann și citatele din opera lor. Aceste nume și citate sugerează însă înrîuririle exercitate asupra *Cînticilor țigănești*, cît și atmosfera multora din poemele grupate în volum. Am considerat că fac corp comun cu *Cînticile țigănești* citatele care poartă următoarele indicații ale autorului: „cîntic de mahala", „cîntic lăutăresc", „tango țigan" etc. Acestea aparțin cîntecelor noastre de lume și se integrează, prin conținut și formă, *Cînticelor țigănești*. De aceea le-am cuprins în statistica noastră.

Scanned with OKEN Scanner

4. *Gruparea cuvintelor textului pe motive şi sfere semantice*[1]

I. *Dragoste* N = 626 V = 255	1. *Inimă* N = 210 V = 86	*amărăciune, amoros, arşiţă,* (a) *bate din buză,* (a) *băga-n streche,* (a fi) *capiu, drăgăstos,* (a) *durea, flacără, făclie,* (a fi) *ferice, înduioşat, lacrimă, laţ, lăcrămat* (s), *lăcrămată, lingurea, nebunie, oftat, pară* (= foc), (a) *pîrpăli, pustiul* (s), (a) *pustiu,* (a) *rămîne mofluz, ruşinat,* (a) *seca, singur, singurel, sfioasă,* (a) *stinge,* (a) *suferi, supărat, suspin,* (a) *tîngui, tulburată,* (a) *usca, văpaie,* (a) *veghea,* (a) *visa, visătoare, vrajă* — 1; *adînc, aprins, arsura, bucurie, fericire, frică, furtună, inimioară, lacrimă, necăjită, of, taină, topi, ruşinoasă, suflet,* (a) *vrăji, vis* — 2; (a) *aprinde, jale, plîns, plînset,* (a) *simţi, răcoare, vină* — 3; *amar, jar, nebun(ă)* — 4; *fior* — 5; *arde, dor* — 6; *trist* — 7; *boală, fum, pustiu, drag* (adj.) — 9; *foc* — 11; *inimă* — 12; (a) *plînge* — 18.
	2. *Dragoste* N = 167 V = 74	(a) *adormi,* (a) se/ *aduna,* (a) *aştepta, amîndoi,* (a) *bănui,* (a) *căta,* (a) *cunoaşte, cunună,* (a) *despărţi, despărţire, dric, fîţe,* (a) *se gimbi, idilă,* (a) *ierta, ispită, iubit* (adv.), (a) *se/ îndrăgosti,* (a) *îndrăzni,* (a) *îmbina,* (a) *înşela, martor, menaj, neamurezată, neiubită,* (a) *pîndi, privire,* (a) *rîvni, sărutat* (s.), *sărutată* (adv şi adj.), (a) *seduce,* (a) *sorbi, spus,* (a) *suci mintea, şopti, şoptire, şoptitor,* (a) *şti, teamă, uitat,* (a) *umbla hai-hui,* (a) *se/vinde, vorba* — 1; (a) *se/ arăta,* (a) *desmierda,* (a) *se/ ivi,* (a) *se/ însura,* (a) *întîlni,* (a) *pupa,* (a) *zîmbi* — 2; (a) *culca, nuntă,* (a) *plăcea,* (a) *păzi,* (a) *săruta* — 3; *ceas, dragoste,* (a) *iubi, iubită* (adj.), *pat,* (a) *teme* — 4; (a) *chema,* (a) *pierde, şoaptă,* (a) *uita* — 5; (a) *aştepta, fum* — 7; (a) *privi* — 10; (a) *vedea* — 24.
	3. *Iubita* N = 101 V = 33	*adorată, amurează, bibilică, corcorea, damă, desmăţată, domnişoară, fecioară, femeie, fetiţă, fetişcană, frumoasa, iubita, scumpa, rîvnita, piranda* — 1; *codană, copilă, crăiasă, fata-neagră, înger, muiere, soţie* — 2; *draga, fată-mare, mireasă* — 4; *gagica* — 5; *nevasta* — 6; *fată* — 20; *ţigancă* — 25; *ea** — 90; *ele** — 3.
	4. *Trup* N = 77	*bucle, coapsă,* (a) *dogori, geană, gleznă, gură, încins,* (a) *muşca, palid, sprînceană, strivite, subsuoară, suptă,*

* Cuvinte necuprinse în statistica lexicului.

[1] În aceste tabele cifrele statistice sînt exacte, însă în enumerare au fost omise intenţionat unele cuvinte.

(continuare)

	V = 32	*trup* — 1 ; (a) *despuia*, (a) *înveli*, *mijloc*, *ochişori*, *şolduri*, *vînăt* — 2 ; *braţe*, *buze*, *gol*, *piele* — 3 ; *păr* — 4 ; *ochi* — 19.
	5. *Fante* N = 41 V = 19	*amic*, *bibiloi*, *crai*, *domnişor*, *flăcău*, *flăcăiaş*, *ginerică*, *negrul*, *soţ* — 1 ; *stăpînul*, *tînăr* (s.) — 2 ; *băiat*, *neica*, *paj*, *prinţ* — 3 ; *mire* — 4 ; *bărbat* — 5 ; *fante* — 6 ; *eu** — 120 ; *el** — 121 ; *ei** — 17.
	6. *Leac* N = 30 V = 11	*cărturărească*, (a) *descînta*, *descîntec*, *peţit*, *veste* — 1 ; *blestem*, *leac* — 2 ; *ghioc*, *inel* — 3 ; *carte* — 4 ; *lampă* — 11.
II. *Lume* N = 508 V = 129	1. *Drum* N = 192 V = 45	(a) *bate drumul*, *caiele*, (a) *călca*, (a) *coborî*, (a) *da de urmă*, *păşitură*, (a) *se/ plimba*, *potcoave*, *promenadă*, (a) *ţine drumul*, *şea*, *vagabond*, (a) *voiaja* — 1 ; (a) *aduce*, *cale*, *copită*, *depărtare*, *drumul mare*, (în) *lat*, (a) *pleca*, *poteci*, (a) *pribegi*, *roib*, (a) *sosi* — 2 ; *cărare*, *nomad*, *poteră*, (a) *sări*, *umbla* — 3 ; *cal*, *călare*, *departe*, (a) *porni*, *poteraş*, (a) *sui* — 4 ; (a) *merge*, (a) *poposi* — 5 ; (a) *fugi* — 6 ; *pas* — 8 ; *drum* — 17 ; (a) se/ *duce*, (a) *veni* — 20 ; (a) *trece* — 24.
	2. *Noapte* N = 109 V = 17	*carul mare*, *carul mic*, *cărbune*, (a) *se/ însera*, (pe) *înserat*, *neguri*, *nocturn*, *pîclă*, *smoală* — 1 ; *beznă*, *ceaţă* — — 2 ; *tăciune*, *tingire* — 3 ; *stea* — 16 ; *seară* — 17 ; *lună* — 24 ; *noapte* — 33.
	3. *Moarte* N = 54 V = 25	(a) *băga în pămînt*, (a fi) *rece*, *gătează*, *îngropăciune*, *lăuat*, *Moarte*, *mormînt*, (a) *omorî*, *parastas*, *pardesiu de scînduri*, *praznic*, *prescure*, *raclă*, *scaldă*, *viermi* — 1 ; (a) *dormi*, *groapă*, *înmormîntare*, *ţărînă* — 2 ; *mort* — 4 ; (a) *muri* — 9 ; *mort(ă)* — 12.
	4. *Pămînt* N = 81 V = 28	*cîmp*, *cîmpie*, *gîrlă*, *hîrtoape*, *iaz*, *înnourat*, *marea mare*, *rază*, *rîu*, *rouă*, *toamnă*, *ţară*, *vale*, *vară*, *vijelie* — 1 ; *boare*, *rîpă*, *vîlcele* — 2 ; *pămînt* — 3 ; *an*, *munte*, *piatră*, *poiană*, *primăvară* — 4 ; *zi* — 5 ; *lume* — 12 ; *vînt* — 21.
	5. *Fi* N = 47 V = 4	*trai* — 2 ; *viaţă* — 4 ; *viu(e)* — 8 ; (a) *fi* — 33.
	6. *Boltă* N = 25 V = 10	*astru*, *curcubeu* — 1 ; *boltă*, *ploaie*, *soare*, *văzduh* — 2 ; *cer*, *nor*, *zori* — 3 ; *zare* — 6.

Scanned with OKEN Scanner

(continuare)

III. *Țigănesc* N = 286 V = 141	1. *Frumos* N = 98 V = 42	*bălan, chipeș, cilibiu, ciută, crudă, dihai, dulceață, frumos* (adv.), *grozav, îndelicat, mărunțel, miere, mîndrețe, nalt, nevinovată, păun, pomădat, șucar,* (a) *tremura, tremurate, tremurătoare, țanțoș,* (a) *uimi, voinic* — 1; *fraged, galeș, legănat, limpede, mărunți, senin, subțire, șui(e)* — 2; *candriu, tăciune* — 3; *subțirel* — 4; (a) *străluci* — 5; *înalt* — 6; *dulce* — 7; *mică* — 9; *frumos* (adj). *mîndră* (adj. și adv.) — 10.
	2. *Înflorat* N = 96 V = 38	*argint, basma, brățară, cercel, dantea, danteluri, diamant, înflorat, împudrată, papucei, piatră de matostat, pietre rare, porfir, purpuri, roșu aprins, roșu stins, roșu viu, rubiniu, salbă, sidef, sîngeriu, malț, tafta* — 1; (a) *albi, aurit, aramă, catifea, cleștar, mătase* — 2; *galbin, gătită, rochie, stacojiu, țigănesc* — 4; *alb* — 7; *roșu* — 11; *negru* — 22.
	3. *Floare* N = 53 V = 31	*alun, castan, dafin, ghiocel, izmă, lalea, lăcrimioară, mac, mărgăritar, micșunea, miriesme, mușcată,* (a) *se/ofili, peruzea, pin, plop, ram, zambilă, zorele* — 1; *bujor, crin, frunză, gutui, liliac, migdale, parfum, salcîm* — 2; *brazi, creangă,* (a) *înflori* — 3; *trandafir* — 4; *floare* — 8.
	4. *Silă* N = 28 V = 24	*baclîză, farfuză, fandosi, gloabă, ismenit(ă), jeg, lălîie,* (a) *minți, mișel, nespălat(ă), parșiv(ă), păduchi,* (a) *rămîne sfrijit, silă, slută, snamie, soios, zace* — 1; *mincinoasă, stîrv* — 2; *(a)urla* — 3.
	5. *Cinste* N = 11 V = 6	*cinste, cinstit, cuvînt* — 1; *drept* (adj), *obraz* — 2; *drept* (adv.—4).
IV. *Tîrg* N = 200 V = 89	1. *Tîrg* N = 158 V = 77	*bancnote, balcon, bancă, bangă, barbut, barbugiu, bătaie, bătătură, bogăție, bogați, caldarîm, caramangiu, cartier,* (a) *chefui,* (a) *se/consacra,* (a) *constata, colonel, comenzi, cuțitar, decorat, gard, geam, giolar, gologan, hoț, icusar, jandar, lampagiu, leu* (ban), *mardeiaș, Obor, Operă, para, petrecanie* (petrecere), *părete, pictor, pîrleaz, primărie, prispă, roșior, șfanț, solitar, tango, trotuar, ulița, ulucă, zurbagiu* — 1; *bani, boier, cîrciumă, fereastră, locuință, lumini, musafir, pălimar, sculptor, ulicioară* — 2; *chef, dănțui, Salvare, stradă, tîrg* — 3; *acasă, bordei, grădină, mahala, turn* — 4; *felinar, perdea* — 5; *castel, poartă, pridvor* — 6; *casă, pomi* — 7; (a) *bate* — 14.

(continuare)

	2. *Ţigănie* N = 42 V = 12	*făurar, lăutăresc, nicovele, sălaş, sărac, şătrar, vatră* — 1 ; *spoitor, staroste* — 3 ; *şatră, zlătar* — 7 ; *ţigănie* — 15.
V. *Auzi* N = 138 V = 35	1. *Răsuna* N = 90 V = 28	*chiot, cîntător, contrabas, cuc, cucuvea, fanfare, ghitară, goarnă, înstruna, muzici, pian, romanţe, sîrbă, ţambale, ţipăte,* (a) *zice din gură* — 1 ; (a) *fluiera, glas,* (a) *ţipa* — 2 ; *strună,* (a) *suna,* (a) *şuera, tobă, vioară* — 3 ; *ghers* — 5 ; (a) *răsuna* — 7 ; (a) *cînta* — 9 ; (a) *auzi* — 11 ; *cîntec (cîntic)* — 22.
	2. *Istorisi* N = 48 V = 7	*basm,* (a) *istorisi,* (a) *scorni* — 1 ; *istorie* — 2 ; *poveşti* — 3 ; (a) *zice* — 9 ; (a) *spune* — 31.

N total = 1758
V total = 649
V_1 total = 372

N total (1758) ocupă mai bine de jumătate din totalul frecvenţelor cuvintelor diferite ale textului (1503+255 din 3007). V total (649) depăşeşte jumătatea cuvintelor diferite din întregul text (612+37 din 1224). Cuvintele cu frecvenţa 1 (V_1 = 372) ocupă aproape două treimi din totalul cuvintelor diferite. Aceste date confirmă caracteristica vocabularului din *Cîntice ţigăneşti,* dominat de cuvintele cu frecvenţă joasă, pe de o parte, iar pe de altă parte dovedesc participarea acestor cuvinte la sferele semantice principale ale textului.

În continuare, prezentăm o *sinteză a grupării cuvintelor textului pe motive şi sfere semantice:*

Motive	Sferele semantice ale motivelor	Valori generale denotative şi conotative
0	1	2
I. Auzi	1. Răsuna 2. Istorisi	Domeniul sonor („a spune tot focul", „a zice din gură" ; „istorie şucară" şi „cîntic")
II. Dragoste	1. Inimă 2. Dragoste 3. Fante 4. Iubita	Domeniul „focului" şi „răcoarei", „cuprins de boala rea, amară" („fante", „ibovnică", „chemare", „arşiţă", „streche", „nebunie", „dor", „boală", „fior", „vrajă", „oftat", „ispită",

Scanned with OKEN Scanner

(continuare)

0	1	2
	5. Trup 6. Leac	„îndrăzneală", „idilă", „așteptare", „șoptire", „desmierdare", „sărut", „dogoare", „înșelare", „despărțire", „amar", „lacrimă", „descîntec", „blestem")
III. Lume	1. Drum 2. Pămînt 3. Boltă 4. Fi 5. Noapte 6. Moarte	Domeniul fizic și metafizic („cale", „țară", „munte", „vale", „marea mare", „venire", „viață", „boltă", „trecere", „ceață", „noapte", „Moarte")
IV. Tîrg	1. Tîrg 2. Țigănie	Domeniul „raiului beteag" („castel", „bordei", „bogați", „bangă", „sfanț", „Obor", „Operă", „primărie", „caramangiu", „cuțitar", „giolar", „hoț", „mardeiaș", „zurbagiu", „barbut", „chef", „danț", „bătaie", „Salvare", „jandar", „făurar", „șatră", „staroste")
V. Țigănesc	1. Frumos 2. Înflorat 3. Floare 4. Cinste 5. Silă	Domeniul estetic și etic („cilibiu", „îndelicat", „șucar", „țanțoș", „galeș", „șuie", „înalt" (atribut al fantelui), „mică" (atribut al ibovnicii), „danteluri", „tafta", „catifea", „smalt", „pietre rare", „galbin", „roșu", „negru", „mușcată", „salcîm", „parfum", „baclîză", „lălîe", „parșiv", „jeg", „putoare", „stîrv", „cinstit", „drept")

5. *Statistica rimelor*

Nr. de termeni ai rimei	Numărul de rime (în versurile poetului)	Numărul de cuvinte încadrate motivelor stabilite, repetate în rime (2—10 ori)	Formulele rimei	Exemple	Numărul asonanțelor din rime
			Simple		
2	998	93	A/B (994)	ispită/gătită (18); plină/plină (1)	29
3	108	10	A/B/C (108)	îndelicat/oftat/pat (10)	4

Scanned with OKEN Scanner

(continuare)

Nr. de termeni ai rimei	Numărul de rime (în versurile poetului)	Numărul de cuvinte încadrate motivelor stabilite, repetate în rime (2—10 ori)	Formulele rimei	Exemple	Numărul asonanțelor din rime
			Simple		
4	40	9	A/B/C/D (40)	seară/vioară/șucară-amară (6)	1
5	10	2	A/B/C/D/E (10)	zurbagiu/știu/barbugiu/ caramangiu/ spatiu (2)	—
9	9	4	A/B/C/D/E/ F/G/I/J (9)	chindie/Ilie/cîmpie/ sindrofie/vie/ tichie/să fie/țigănie/ o mie (1)	—
—	1165	118	—	—	34

Împerecherea cuvintelor din rime în raport cu motivele și cîmpurile semantice ale textului se prezintă astfel:

		Exemple
Un singur cîmp semantic dintr-un singur motiv	28 × 2 = 56	parfum/salcîm ; albă/salbă ; înflorat/matostat ; roșu viu/rubiniu/ stacojiu ; zlătarii/făurarii ; pălimar/ felinar
Mai multe cîmpuri semantice dintr-un singur motiv	38 × 2 = 76	gură/arsură ; fată/așteptată ; fiori/ ochișori ; bărbat/pat ; trandafir/porfir
Motive și cîmpuri semantice diferite	145 × 2 = 190	suspine/vine ; amară/primăvară ; doare/zare ; nor/bujor
	422	

Scanned with OKEN Scanner

6. O *modalitate de valorificare a studiului statistic al lexicului*

Folosind imaginile obiective ale reliefului stilistic al *Cînticelor ţigăneşti*, avem posibilitatea verificării unor impresii de lectură şi a interpretării integratoare a textelor literare.

Ilustrăm o modalitate de valorificare a studiului statistic al lexicului *Cînticelor ţigăneşti* analizînd, din acest volum, poemul intitulat *Cîntic de nuntă:*

O să zic pe drum de seară
pe o strună de vioară,
o istorie şucară
că-i cu boală rea, amară;

o istorie c-un crai
de la nunta cu alai,
şi de-ai da cît o să dai,
nu e una mai dihai!

Trist e cîntecul, uitat,
de jale şi lăcrămat,
ca un fante de gagiu,
trist, şi vechi de nu-l mai ştiu.

Spune-l, inimă, de poci,
scoate-l tu, ca din găoci,
şi-l sloboade-ncet, subţire,
cînticul cu tristul mire!

Era zi de sărbătoare,
liliacul tot în floare,
cînd pornise, grea, pe seară,
petrecania boiară.

Stau mîndri ca doi păuni
mirii chipeşi, între nuni,
şi-i slugea frumos, pe tavă,
neagră, o ţigancă roabă;
ochii şi-i rotea, de smalt,
către mirele înalt.

Scanned with OKEN Scanner

Ce-a mai fost, nu pot să știu;
ginerica, om candriu,
îi sorbea ca pe-o cafea
ochii ei de catifea.

Și între mireasa albă
și țiganca a cu salbă,
cînd au mers ca să se culce,
strîns-a țîța ei cea dulce.

Ismenită nunta toată;
a rămas mireasa fată
și-a fugit păunul mire
cu țiganca de tingire.

Spune, inimă, de știi,
leac ales pentru candrii;
spune leac nedovedit
pentru boala de iubit!

Prezentăm, mai întîi, o grupare a materialului lingvistic de bază al poemului în funcție de motivele și sferele semantice stabilite. În coloana a treia a tabloului de mai jos, în paranteze drepte am notat frecvența cuvintelor în *Cîntic de nuntă,* iar în paranteze rotunde frecvența acelorași cuvinte în întregul volum.

Motivul	Ilustrarea motivului	Cuvinte	Frecvența totală	
			Ilustrarea motivului	Motiv
0	1	2	3	4
Dragoste	Fante	*crai* /1/ (1) *fante* /1/ (6) *ginerică* /1/ (1) *mire* /3/ (4)		
	Iubita	*gagiu* /1/ (2) *mireasă* /2/ (4) *fată* /1/ (20) *țigancă* /3/ (25)	7 6	

Scanned with OKEN Scanner

0	1	2	3	4
	Inimă	*inimă* /1/ (2)		
		lăcrămat /1/ (1)		
		jale /1/ (3)		
		amar(ă) /1/ (4)		28
		trist /1/ (7)	5	
	Dragoste	*boală* /2/ (7)		
		(de) iubit /1/ (1)		
		(a) sorbi /1/ (1)		
		(a) culca /1/ (1)	5	
	Trup	*ochi* /2/ (19)		
		țîță /1/ (5)	3	
	Leac	*leac* /2/ (2)	2	
Țigănesc	Frumos	*chipeș* /1/ (1)		
		dihai /1/ (1)		
		subțire /1/ (1)		
		păun /2/ (2)		
		înalt /1/ (6)		
		șucară /1/ (1)		
		candriu /2/ (3)		18
		mîndru(i) /1/ (10)		
		dulce /1/ (7)	11	
	Înflorat	*salbă* /1/ (1)		
		alb /1/ (7)		
		smalt /1/ (1)		
		catifea /1/ (2)		
		neagră /1/ (22)	5	
	Floare	*floare* /1/ (8)		
		liliac /1/ (2)	2	
(A) auzi	(A) răsuna	*zice* /1/ (1)		
		strună /1/ (3)		
		vioară /1/ (3)		
		cîntic /3/ (22)	6	9
	(A) istorisi	*istorie* /1/ (2)		
		(a) spune /2/ (31)	3	
Lume	Drum	*drum* /1/ (17)		
		(a) merge /1/ (5)		
		(a) fugi /1/ (6)	3	5
	Noapte	*seară* /2/ (17)	2	

Scanned with OKEN Scanner

Este cunoscut că Miron Radu Paraschivescu, asemeni lui Tudor Arghezi, dă drept poetic tuturor cuvintelor limbii, neocolindu-le pe acelea pe care estetica orientată după principii clasiciste le-ar fi exclus din poezie. Eroii lirici sau epici ai *Cînticelor ţigăneşti* se confesează, îşi spun, cum ar zice ei, tot of-ul, cu o sinceritate şi o pasiune care dezarmează chiar pe esteticienii severi, apărători ai expresiei artistice decente. În acest sens, lumea *Cînticelor ţigăneşti* este o lume inocentă.

În *Cîntic de nuntă*, substantivele *ţigancă, fată, cîntic, ochi, seară, drum, inimă*, adjectivul *neagră* şi verbul *a spune* aparţin „cuvintelor-cheie", care au în întreg volumul o frecvenţă mai mare de 12 şi un rang mai mic decît 21. *Cîntic* este, cum am arătat, şi cuvîntul din titlul mai multor creaţii ale volumului.

Rimele, alcătuite după formele simple *(abcd* — în primele două strofe, *ab* în celelalte strofe), cuprind o singură asonanţă *(tavă-roabă)*.

Cîntic de nuntă este un cîntec de lume de un fel deosebit, care reflectă destul de vag mediul tîrgurilor. De altfel, din cele şase motive fundamentale ale volumului, singurul care lipseşte din *Cîntic de nuntă* este motivul *tîrg*. Cîntecul de nuntă, întîlnit frecvent în folclorul tradiţional, este zis, de obicei, — ca să folosim cuvintele lui M. Sadoveanu — de „negri muzicanţi ai neamului nostru", aceia care desfătau, cu vocea şi sunetul strunelor lor, auzul bătrînului Ienăchiţă Văcărescu.

Poemul lui Miron Radu Paraschivescu sugerează un timp nedefinit istoric, acela al legendei din care a izvorît eminesciana *Poveste a teiului*. Cîntecul primeşte atributul *uitat*, vechi, de demult. Aspectul legendar este întărit şi de prezenţa unor cuvinte popular-arhaice: *poci, slugea*.

Istoria din poem este *şucară*, neobişnuită, deci vrednică de a fi spusă. Termenul *istorie* relevă caracterul pronunţat epic al textului, deşi poemul este clasificat de Miron Radu Paraschivescu în grupa *cînticilor*, a creaţiilor lirice din volum.

Istoria este dominată de motivul fundamental al volumului, motivul *dragoste* (cu frecvenţa totală 28), prezent cu toate cele şase cîmpuri semantice ale sale, privit, pe de o parte, în ipostaza chemării, fiorului, ispitei şi îndrăznelii, iar pe de altă parte, în ipostaza amarului, lacrimii şi tristeţii fără leac. Acest motiv fundamental este tălmăcit în poem printr-o expresie particulară, „boala de iubit" sau „boala rea, amară". Stăpînitul de această boală, mirele, înfrînge prejudecăţile şi răspunde chemărilor stăruitoare ale inimii, lăsîndu-şi mireasa nenuntită şi fugind în lume cu „ţiganca de tin-

Scanned with OKEN Scanner

gire". Notația „tristul mire", făcută înainte de amintirea rotirii ochilor de smalt ai țigăncii roabe, justifică hotărîrea de pribegire a tînărului. Cuvîntul *candriu* („ginerica, om candriu") are în text un sens particular. Sensul propriu al acestui cuvînt de origine țigănească este: „țicnit", „într-o ureche"; în tot volumul *Cîntice țigănești* el nu are însă un sens depreciativ, ci, dimpotrivă, exprimă admirația față de o persoană care poartă răspunderea faptelor sale. De aceea, am introdus acest cuvînt în cîmpul semantic *frumos*, unde, la prima vedere, ar fi apărut arbitrar clasificat. Toate clasificările lexicale pornesc însă de la sensul cuvintelor rezultat din contexte; altfel, listele de cuvinte întocmite mai sus n-ar prezenta vreun interes pentru analiza textelor literare.

Întreaga *istorie* este văzută dintr-o „perspectivă estetică și etică țigănească". Motivul *țigănesc* (cu frecvența totală 18), cu trei cîmpuri semantice fundamentale *(frumos, înflorat, floare)*, urmează, în ordinea frecvenței totale a cuvintelor, motivului *dragoste*. El este ilustrat de mai multe cuvinte țigănești *(șucară, dihai, gagiu, candriu, fante)*, cît și de sintagmele care evocă mediul naratorului („petrecania boiară") sau lămuresc atitudinea celui care istorisește față de eșecul sărbătorii aristocratice, care se „pornise, grea, pe seară", după fuga „păunului mire... nunta toată" rămînînd „ismenită".

Caracterul baladesc al acestui cîntec de nuntă este întărit de motivul *a auzi*, al treilea în ordinea frecvenței totale a cuvintelor care îl compun, ilustrat prin ambele sale cîmpuri semnatice *(a răsuna* și *a istorisi)*. Structura întregului cîntec dovedește natura sa pronunțat epică. Poemul are trei părți distincte; prima — invocarea *istoriei;* a doua — nararea ei; a treia — generalizarea semnificației narațiunii. Naratorul începe ca vechii aezi („o să zic... o istorie"), își aduce în scenă eroul („craiul"), definește natura senzațională a istoriei sale („de-ai da cît o să dai / nu e una mai dihai!"), și totodată sentimentală („cînticul" este „de jale și lăcrămat") și invocă inima drept muză („Spune-l, inimă, de poci"). În toată această parte a poemului, care aduce în actualitate o istorie veche, verbele sînt la modul indicativ (prezent sau viitor) și la imperativ: *o să zic, este, ai da, vei da, o să dai, știu, spune, scoate, sloboade*. Întîlnim aici un procedeu de captare a atenției ascultătorului. În partea a doua a poemului predomină verbele la imperfect sau la perfectul compus *(slugea, rotea, sorbea, au fost, au mers, a strîns, a rămas, a fugit)*, timpuri care provoacă, așa cum s-a observat, o impresie durativă, de continuitate, sau evidențiază momentul față de curgerea egală precedentă și de aceea care va urma.

Scanned with OKEN Scanner

În fine, motivul ultim prezent în poem (*lume* — frecvența totală 5), cu cîmpurile semantice *drum* și *noapte*, este perfect încadrat momentelor narațiunii. În *Cîntice țigănești*, *drum* înseamnă pribegire în lume, depărtare în noapte. Însuși *Cînticul de nuntă* este zis „pe drum de seară".

Finalul poemului are tentă moralizatoare: pentru boala de iubit nu s-a dovedit încă leacul.

Scanned with OKEN Scanner

Ştefan Bănulescu:

DROPIA

În *Dropia*, singura lămurire privitoare la timpul obiectiv al narațiunii este dată de unul dintre personajele povestirii, Miron: „Pe la noi, așa de mult doar Ivăncel a alergat ca să i se dea răsplata făgăduită pentru brațul pe care și l-a pierdut *acum zece ani la Mărășești*“ *(s.n)*.[1] Întîmplările din nuvelă, presupuse reale, se petrec, deci, spre sfîrșitul deceniului al treilea al secolului nostru. Aparțin însă *prezentului* acțiunii numai faptele referitoare la drumul în noapte al locuitorilor unei așezări din Bărăgan către enigmaticul loc *la dropie*. Aceste fapte, deși au, cum vom arăta, o semnificație distinctă, constituie mai mult pretextul narațiunii; acțiunea povestirii — mai bine zis principala ei desfășurare epică — este alta și ea se răsfrînge în timpul naratorului, care *reînvie* două istorii mai vechi de dragoste, proiectîndu-le pe fundalul vieții satului: istoria iubirii lui Miron pentru fata numită „verișoara“ și aceea a iubirii Victoriei pentru Miron.

Personajului central, Miron, îi revine și partitura cea mai întinsă a narațiunii. Eroul se confundă, pînă la un punct, cu povestitorul. Nu este însă vorba de o identificare a sa cu naratorul, pentru că observăm, pe de o parte, intervenția sporadică a autorului, care preia rolul povestitorului, intervenție uneori clară („Un timp s-a auzit numai iarba ștergînd burțile cailor... *Treji se arătau cel care vorbise despre secetă, apoi străinul care călărea alături de el și-i asculta spusele, precum și cel dintr-o margine a grupului din față*“ ... — *s.n.*), alteori ambiguă („Se auzea iarba ca mai înainte“), pe de altă parte, „trecerea“ narațiunii, pentru a fi dusă mai departe, la alte personaje: Corbu, care transpune fapte cunoscute in legendă,

[1] Citățm din volumul: Ştefan Bănulescu, *Iarna bărbaților*, Nuvele, ediție definitivă cu o *Addenda* cuprinzînd *Cîntece de cîmpie*, București, Editura Eminescu, 1979 (Biblioteca de proză română contemporană).

Scanned with OKEN Scanner

aureolîndu-le poetic; *străinul,* care vrea să pătrundă tainele unei lumi, pentru el necunoscute, incitînd, prin întrebările sale, pe Miron să se destăinuiască, iar pe Corbu să-şi spună „basmele" cu ziceri adesea aforistice, care devin, pentru lectorul-receptor, indici pentru dezvăluirea sensurilor posibile ale naraţiunii; *spionul Mariei Tereza,* reprezentant al *neamului lui Dănilă,* a cărui prezenţă iscoditoare în preajma lui Miron, semnalată de acesta din urmă *străinului,* determină şi precizarea relaţiilor dintre personajul povestitor şi numitul neam.

„Vocile" care se aud în povestire — dacă lăsăm deoparte scurtele intervenţii ale autorului, integrate atmosferei naraţiunii —, acelea ale oamenilor *treji,* sînt, în ordinea amploarei şi frecvenţei lor, vocile personajelor Miron, Corbu, *străinul, spionul Mariei Tereza,* întrerupte, cînd şi cînd, de mişcarea prin ierburi a oamenilor călări, cît şi de trecerea ascunsă prin stepă a *neamului lui Dănilă.* Dinspre cei aflaţi în „convoiul lung de călăreţi şi căruţe care-i urma pe *vorbăreţii* din faţă *nu se auzeau alte zgomote mai pline decît acelea ale ierbii, ca şi cum oamenii care străbăteau noaptea cîmpul ar fi mers dormind" (s.n.).* Vocile acestora din urmă nu se aud deci, deşi ei aparţin, ca şi Miron, Corbu, *străinul, spionul . . .,* categoriei personajelor *prezente,* toate înaintînd spre locul numit *la dropie.*

O altă categorie de personaje, în afara celor prezente, o formează cele *evocate* în istorisirile lui Miron şi Corbu. Personajele evocate (în legătură cu istoria, întîmplările, tradiţiile şi obiceiurile satului) sînt fie episodice (fetele lui Arşunel, Fuierea, nevasta lui Fuierea, Ivăncel, „gloaba de moş" care „începuse să se ţină după fete tinere", „văduvele cu dragostea netrăită", „neamurile" satului, „unchiul Matei", lăutarul Nicu al Brăilei, vătăşelul Dudulină, Paminode, fetele de măritat din neamul lui Sălcău, băieţii care, în noaptea din ajunul Anului Nou, ies „să vadă fetele" ş.a.), fie angajate în evenimentele care alcătuiesc nucleul povestirii şi aflate în relaţie directă cu personajul pe care l-am numit central, Miron (*verişoara,* Victoria, Petre Uraru).

Prezentarea destinului unor personaje se împleteşte în nuvelă cu istoria unei comunităţi umane. Drumul spre locul numit *la dropie* este şi drumul în timp al satului, proiectat legendar şi mitic şi trecînd adesea prin lumea magicului. Acest drum porneşte de departe, din vremuri greu de precizat. Neamurile s-au aşezat în satul de cîmpie unele după altele. „Cel mai vechi" este „neamul lui Pepene. Neam ostenit, cu meri bătrîni în curte şi femei iubeţe. Se spune că neamul ăsta ar fi dat şi cîţiva cărturari . . . Apoi vine neamul lui Poienaru-Păcuraru, cel mai rămuros. Pe urmă, neamul

Scanned with OKEN Scanner

scurt și cu talpa lată a lui Dordoacă — și neamul bătut de vînt al lui Sălcău. De aici se încurcă lucrurile și încep furturile de fată mare. Vine, adică, un neam cam neștiut și nou, amestecat din toate astea, care nu prea se ține de amintirea a ce-a fost".

Evident, numele acestor neamuri vin de la ocupațiile lor de bază sau sînt porecle care definesc oamenii fizic și caracterologic. „Pe la noi — precizează Miron — porecla e sarea omului". Cei din neamul vechi al lui Pepene, „care au mintea sucită /și/ spun bine vorbele din orice parte le-ar lua", sînt lucrători ai pămîntului, poate cultivatori ai fructului care le-a dat numele. Cei din neamul lui Poienaru-Păcuraru, a căror oprire în Bărăgan se leagă — se pare — de fenomenul transhumanței, sînt, cum le arată și numele, crescători de vite și păstori. În orice caz, cele mai vechi neamuri ale satului sînt neamuri de agricultori. Neamurile mai noi (neamul lui Sălcău, al cărui nume poate veni de la *salcă* — varietate de salcie; cei care aparțineau acestui neam erau înalți și slabi, „bătuți de vînt" și proveneau probabil din bălțile cu salcă ale Dunării; neamul lui Dordoacă, al cărui nume evocă porecla cu origine onomatopeică), pînă la cele amestecate din toate neamurile, au practicat, prin tradiție, tot agricultura. Vînătoarea, caracteristică pentru comunitățile umane preagricole, este o ocupație uitată, păstrată numai în mitul dropiei.

Numele și supranumele (porecla) vin întotdeauna de la un „lucru care poate să fie". Cînd individul este „poreclit cu un nume care nu poate să fie pe aici sau n-a fost niciodată", el este, de fapt, respins, din motive de ordin moral, de comunitatea satului, „ca să nu intre nici măcar în cuvintele îngăduitoare ale *Eclesiastului: ce este a mai fost, ce a mai fost va fi" (ș.a.)*. Este cazul personajului numit *spionul Mariei Tereza*. Miron știe că împărăteasa „e moartă de mult" și că sus-numitul, venit „pe lume așa de tîrziu", nu poate fi nici măcar urmaș al vreunui spion al austriecilor, pentru că, „din cîte își aduc aminte oamenii fără dinți în gură . . . , prin Bărăgan n-au trecut decît turcii, și ăia în goană". Turcii și-au lăsat însă oasele în cîmpia Bărăganului. Dovadă — *Movilele* de la *Valea Mieilor*. Pe „golul" de sub ele, „sună pămîntul" cînd îl calci, „mai ales noaptea și pe senin". Miron arată că „În *Movile* sînt niște morminte vechi, unde a fost pusă de turci o oștire a lor dintr-un război pe care nu-l mai știe nimeni."

Evenimentele trecutului îndepărtat aparțin timpului nedefinit al legendei. Numai cele recente, cum sînt cele legate de luptele de la Mărășești, pot fi precizate istoric.

S-ar putea vorbi de o structură socială dualistă a satului din *Dropia*. Pe de o parte se află grupate neamurile vechi și cele noi

Scanned with OKEN Scanner

și „amestecate", constituind majoritatea populației așezării de cîmpie, — o unitate socială călăuzită de aceleași principii etice —, pe de alta, *neamul lui Dănilă*, opus acestei majorități. Miron lămurește că *neamul lui Dănilă* stă „într-o parte de tot". Acest neam este izolat — geografic și moral — de gruparea unitară a locuitorilor satului; „își ia neveste neștiute de nimeni, din sate străine"; „se puiește mult, ca să aibă în curte slugi fără plată". Alții din *neamul lui Dănilă* nu se căsătoresc, din avariție. Astfel, *spionul Mariei Tereza*, care aparține acestui neam, „a rămas neînsurat, ca să nu dea la nimeni să mănînce degeaba". Întreg *neamul lui Dănilă* „se ține într-o latură" de celelalte neamuri ale satului, care merg împreună, „se amestecă". Nici în interiorul *neamului lui Dănilă* nu există unitate. Cei care fac parte din acest neam nu păsesc „la un loc", „ci familie ruptă de altă familie". Ei se feresc unii de alții, suspectînd, în același timp, neamurile unite ale satului, prin omul lor, *spionul Mariei Tereza*. Ori de cîte ori *spionul* . . . se apropie, abia simțit, de Miron sau de Corbu, aceștia își întrerup povestea, schimbă vorba sau tac, pînă cel nedorit în preajma lor dispare în spatele convoiului.

Neamul lui Dănilă „trece pe furiș *la dropie*". Înaintarea lui prin ierburi, departe de grosul convoiului, „sună . . . *ascuns*" *(s.n.)*, cum constată *străinul* și Miron. Caracterizarea *ascuns* este repetată de Miron: „Ascultați, neam *ascuns* al lui Dănilă! Întoarceți-vă caii și mergeți *omenește* prin iarba pe care o călcăm cu toții!"; „Neamul ăsta *ascuns* . . ." *(s.n.)*.

Reprezentantul tipic al *neamului lui Dănilă* este Paminode. Acesta, „tomnatic bine", pețește o tînără din alt sat, nu alta decît iubita din tinerețe a lui Miron, plecat atunci „prin alte locuri"; „cum fata a tăcut și era socotită cam de pripas . . ., iar cum Dănilă cu pricina ca s-o poată lua și s-o facă slugă n-a cerut zestre, a dus-o în satul lui fără să se mai uite în urmă". Paminode *„N-avea casă în rîndul oamenilor,* ci peste un izlaz" *(s.n.)*. Locuința sa era ascunsă „după o perdea de salcîmi" și străjuită de „un zaplaz înalt pînă la streșini". Cine voia să intre în curtea casei lui Paminode, nu găsea poarta, și aceasta ascunsă. În curte nu se putea zări ceva, pentru că „scîndurile înalte ale zaplazului erau prinse una de alta cu fîșii late de tablă". Înăuntrul gospodăriei lui Paminode, așa cum povestesc cei care au încercat să se apropie de ea, Miron și vătășelul Dudulină, se petrec lucruri misterioase. Liniștea acestei gospodării, în care nu se văd și nu se aud oameni, este cînd și cînd întreruptă de un „hîrșit" metalic. Miron crezuse că e vorba de „vreun cîine care-și poartă lanțul pe sîrmă de la un capăt la altul al ogrăzii". El auzise chiar „o bufnitură ca și cum cineva ar fi lovit un cîine".

Nu auzise însă nici lătratul cîinelui, nici schelălăitul lui, atunci cînd a presupus că cineva l-ar fi lovit. Vătășelul Dudulină, vrînd să se adăpostească de o furtună mare — cînd „ploua de sus cu spice de secară și cu flori de soc“ — în casa lui Paminode, se suise pe zaplazul care înconjura ograda casei și, uitîndu-se în curte, a văzut că lanțul „zăngănea singur pe sîrmă“. Paminode nu avea „nici măcar un cîine mut“. Poate vîntul, cînd bătea, ducea lanțul „de la un capăt la altul al curții“. Dudulină mai constată însă că „Un capăt al lanțului era tras pe sub o fereastră a casei. Înseamnă că cineva nevăzut trage capătul din casă al lanțului și-l face să zăngăne și în zilele cînd nu bate vîntul“. Explicațiile date de Miron și Dudulină întîmplărilor cu lanțul sînt totuși nesigure, incerte. Episoadele amintite aparțin zonei de intersecție a realului cu neobișnuitul.

Se spune că membrii familiei lui Paminode, cu excepția soției șefului clanului, care n-a mai fost zărită de nimeni de cînd a fost luată din satul ei, nu pot fi văzuți decît noaptea, cînd merg să fure fîn din Pădurea Pietroiului, cînd le „vine rîndul“, dar și „peste rînd“, așa cum arată răbojul lui Petre Uraru. Atunci Paminode „îi trece pe toți la coasă“, iar cei din familia lui „se răsfiră . . . printre sălcii“ și-i „dau zor să nu-i apuce ziua“. Tot noaptea, și anume în noaptea Anului Nou, băieții lui Paminode, „doi străini“, „ieșiseră pentru întîia oară să vadă fetele“. Băieții aceștia „să fi avut unul șaptesprezece ani, celălalt nouăsprezece“. Această precizare a vîrstei băieților duce însă în domeniul fabulosului, pentru că, după socotelile foarte limpezi ale Victoriei, Paminode nu putea să aibă copii mai mari de cinci, șase ani. De aici o întrebare a Victoriei, care sporește misterul țesut în jurul familiei lui Dănilă; „Dacă nici Paminode, nici ea /soția lui/ nu sînt?“

Întîmplările aproape miraculoase sau rămase învăluite în ceață din episoadele narațiunii referitoare la Paminode Dănilă și la familia sa aparțin dimensiunii fantastice a nuvelei. Ele vorbesc despre niște oameni ascunși, care se sustrag privirii și judecății comunității sătești.

Lucrători ai cîmpului, care se uitau „prea des la cer cu praf în ochi“, oamenii din *Dropia* au existența determinată de trei dintre elementele naturii: pămîntul, apa și soarele. Viziunea lor asupra acestor elemente este mitică. Este viziunea unor oameni în viața cărora „Locul suprem îl ocupă agricultura /ce/ prezintă un caracter periodic, adică ea constă dintr-o alternanță a vieții și a morții“,[2] a creației și noncreației.

---

[2] Claude Lévi-Strauss, *Antropologia structurală*, București, Editura Politică, 1978, p. 266.

Dacă în relația dintre pămînt, apă și soaore se păstrează echilibrul, existența personajelor din nuvelă nu este periclitată; atunci cînd acest echilibru se rupe, cînd soarele (focul) domină pămîntul care ascunde apa, condiția lor devine tragică. Seceta este urmarea ruperii echilibrului amintit. În *Dropia* este descrisă seceta „care a ținut din săptămîna Floriilor pînă spre toamnă". Apa a fugit „mai la adînc". În fîntîni n-a rămas decît „cîrloi de nisip".

Desfacerea echilibrului elementelor naturii corespunde, în plan uman, desfacerii unității familiei, reflectată de episodul narațiunii care prezintă destinul soților Fuierea. În vremea secetei, „Lui Fuierea îi fugise nevasta de foame și de sete. Nu se știe cu cine. El zicea că o luase un vîrtej, într-o zi de amiază". Bărbatul a căutat-o pretutindeni, venind „înapoi în fiecare noapte, să vadă dacă nu cumva i s-a întors nevasta în lipsa lui. Făcuse cărare tot alergînd cu calul dintr-o parte în alta... În toiul secetei, Fuierea n-a mai venit... Iar pe locul unde bătuse mereu calea, s-a surpat pămîntul... Unii ziceau că l-au cam auzit în cîte-o noapte pe Fuierea, mergea cu calul pe sub pămîntul cărării și-și căuta mai departe nevasta".

Eroul aleargă să restabilească unitatea familiei, mișcarea sa în spațiul nemărginit al cîmpiei devenind, asemeni aștrilor, perpetuă și prelungindu-se dincolo de moarte.

Seceta determinase, așadar, de-crearea, distrugerea. Ploaia recreează, reînvie. Opoziția secetă-ploaie este dialectică. Există în orice sfîrșit un început.

Coborîrea într-un timp mitic este sugerată de referirile la originea lucrurilor. „A fost o secetă că și luna se înnegrise, de-i mai rămăsese într-o parte, așa, ca un bănuț de ou"; „Era oul începutului și sfîrșitului...".

Într-adevăr, după secetă „a venit o ploaie de cincisprezece zile și a crescut iarba asta mare prin care călcăm acuma cu caii. Sînt acuma, adică, lunile aprilie, mai, iunie, iulie și august — toate în septembrie. S-a luat timpul de la început să-și petreacă zilele netrăite. E cald ca-n iulie, înfloresc salcîmii ca-n aprilie și se coc strugurii de toamnă... Au roit albinele în septembrie și și-au făcut stupi în crăpăturile despicate de secetă de la stîlpii porților".

Imaginea dominantă este, de această dată, a creației, a unui univers fertil. Peisajul este edenic, pur, cu vegetație luxuriantă și păsări fără număr. Fete goale se scaldă candide în iarba înaltă, acoperită de rouă pînă spre miezul zilelor de toamnă. Prepelițe și prigorii le întovărășesc, atingîndu-le și desfătîndu-le simțurile. Tabloul este vrednic de penelul unui Henri Rousseau-Vameșul: „Iarba ne ajunge la umeri. S-a umplut pămîntul de prepelițe. Roua ține

Scanned with OKEN Scanner

pînă spre amiază. Cînd s-o face ziuă, dacă ți-e cald, intri în iarbă și te scalzi. Așa fac fetele lui Arșunel, fug dimineața din așternut, aleargă pe cîmp și intră unde iarba e mai mare. Le zboară prepelițele pe la subțiori și le cîntă prigoriile cu gușă roșie pe la ascuțișurile pieptului".

Vegetația abundă, ivindu-se pînă și în trunchiurile uscate ale copacilor. Natura recuperează timpul în care seceta i-a întrerupt curgerea: „... după ce a plouat cît a plouat, am ieșit și eu la marginea satului înspre locul unde rămăsese casa părăsită a lui Fuierea. În curte, el avea un plop înalt, plin de pămînt pînă sus, că-l bătea tot anul praful adus de crivăț. După secetă, zic, cînd nu mai era nici Fuierea, nici nevasta lui, am văzut cu toții la încheieturile crengilor de sus maci roșii, înfloriți. Se vedeau de departe, înalți ca niște tufe, printre crengile plopului. Iar plopul era uscat de sus pînă jos".

În aceeași mitică perspectivă, creației îi urmează exodul, trecerea în masă a „neamurilor" spre pămîntul făgăduinței, numit *la dropie*. Acesta este un loc necunoscut: „Acolo unde mergem acum nu știu ce e, n-am fost niciodată". Capătul drumului se află la ieșirea din noapte. „Cocoșii din căruțele convoiului au început pe rînd să cînte", vestind dimineața. Ajunși *la dropie,* oamenii trebuie să aibă „mintea trează", să poată *vedea* „porumbul sau soarele". Textul sugerează un cult al Soarelui, prezent, cum vom vedea, și în mitul dropiei.

În *Dropia,* secvențele narative sînt dispuse în „spații epice" care includ mitul, legenda și basmul sau fac referiri la geneza și la circulația lor, povestirea aflîndu-se, de obicei, la punctul de incidență al fantasticului cu realul și fiind purtătoarea uneori a unui simbol sau simbolizînd destinul unor personaje.

Eroii nuvelei numesc toate aceste proiecții ale realului în imaginar „basme" sau „povești", pe care le concep nu ca pe niște istorii false, ci adevărate, cu semnificații distincte.

Privite în ansamblul lor, ca și în relațiile, adesea ascunse, dintre ele, „basmele" din *Dropia* relevă valori și permanențe ale culturii populare. „Poveștile astea — arată Victoria — nu albesc cu iarna și nu trec o dată cu anii. Vorbe cu ziua și cu ceasul, destule..."

Drumul *la dropie* constituie un eveniment de seamă al vieții satului, așteptat, pregătit, în tăcere, cu minuție și desfășurat după anume reguli, ca un ceremonial, nu sacru, ci laic. Este drumul exodului în *noaptea* care constituie totodată timpul propice dezvăluirii mitului, basmului sau legendei; acestea (mitul, basmul legenda)

Scanned with OKEN Scanner

sînt toate împărtășite *străinului,* adică unuia care se inițiază în lumea spirituală a satului.

Oamenii merg *la dropie* în *toamna* care a urmat secetei, iar istoriile lor sînt spuse *noaptea.* Străinul îl simte pe Miron „că măsoară lucrurile cu basmul ca să poată umple noaptea și iarba mai pe potrivă". Miron arată că noaptea, cînd nu-și văd fețele, oamenii pot comunica mai bine între ei, folosind expresia plastică revelatoare. „Am spus așa — răspunde el *spionului* care voia să-i lumineze o comparație — ca să înțeleagă omul mai repede, că-i noapte și nu mă vede la față". Starea de ivire a mitului, ca și a legendei sau basmului, este cea de somnie. Corbu, personajul nuvelei care *creează* istorii legendare sau fantastice, spuse apoi de el sau de alții, pare că doarme, întins pe spinarea calului său; atunci însă „mintea îi umblă cu basme", iar din splendida-i mărturisire alegorică aflăm că el „nu vede prea departe și aleargă cu calul să prindă ceea ce nu poate lua cu vederea". Lumea basmului, în care trăiește, este pentru el, ca și pentru orice rapsod popular, o lume reală. Către zori, Miron îl îndeamnă să-și schimbe cîntecele și să vorbească și el ca oamenii, iar *străinul* „vîră o vorbă ca să-l aducă pe Corbu mai aproape de ziuă".

Mitul — de exemplu, mitul „facerii" și „desfacerii", al „oului începutului și sfîrșitului", întruchipare, cum am arătat, a unor sensuri smulse existenței —, care constituie, după definiția lui Lucian Blaga, „o metaforă dezvoltată ce poartă amprenta unui stil"[3], coexistă, în nuvelă, cu incantația magică. Fără să constituie un factor creator de stil, magicul „îmbibă" cultura populară, „care îl absoarbe așa cum buretele se umple de apă".[4]

Asemeni descîntecului, incantația magică nu este accesibilă decît unor inițiați. Această incantație nu trebuie divulgată, pentru că altfel își pierde eficacitatea scontată. Reprezentativ în acest sens este, în *Dropia,* episodul referitor la „cîntecul de cămașă albă". Victoria precizează că acesta este un „cîntec de tinerețe, care nu se învață. Crește pe neștiute. Nu-l zic lăutarii, că nu-i pentru uliță, iar mintea pricepută a lui Corbu nu l-a păscut". Și Victoria zice cîntecul, pentru ea, un cîntec de lebădă, ascultată fiind de soțul ei, Petre, și de Miron: „Bobul meu de soartă bună să cadă în humă, între soare și lună. Să-i priască și vînt, și ploaie, și brumă. Boabe rele, boabele, jarule, tu soarbe-le. Boabe bune, boabele, jarule, aruncă-mi-le. Printre ele, bob de aur, faur, taur, iute ca un graur, ban de aur,

---

[3] Lucian Blaga, *Trilogia culturii,* București, Fundația pentru Literatură și Artă, 1944, p. 402.

[4] Lucian Blaga, *Trilogia valorilor,* București, Fundația pentru Literatură și Artă, 1946, p. 290.

om de aur. Aur, faur, om de aur, în casă te-aduc. Pe piept să te culc. Cît clipeşti din ochii negri să arunci din ei scîntei, să-mi pui la urechi cercei . . .“

Cîntecul de cămaşă albă este, deci, un cîntec al fetelor de măritat care îşi cheamă peţitorii. Nuvela lămureşte — prin relatările Victoriei — practica acestui „cîntec de cămaşă“. Fetele de măritat din neamul lui Sălcău „se adunaseră toate, noaptea, într-o odaie, în ajunul Anului Nou, să pună orz pe vatră. Au lăsat perdelele, au stins lampa şi au tras cărbunii aprinşi pe vatră. Stăteau în picioare la lumina jarului, în cămăşi albe pînă la pămînt, închise la gît şi fără nici o podoabă, şi aruncau orz pe vatră, să vadă încotro or să sară boabele şi de unde au să le vină peţitorii. Cînd au început să sară boabele în toate părţile, fetele cu basmale galbene în mînă au început să cînte . . . cîntecul de cămaşă albă . . . După ce au sărit boabele, fetele au stins jarul cu bucăţi de gheaţă. S-au îmbrăcat, au aprins lampa, au ridicat perdelele şi au deschis uşa, să intre flăcăii . . . Trebuiau să vină zece, cîte erau ele“. Spre dezamăgirea lor, magia eşuase. Nu s-a arătat nici un tînăr. „Fetele s-au uitat atunci la streşini şi au numărat ţurţurii de gheaţă . . . I-au numărat, erau mai mult de zece. Înseamnă că nu-i ajunseseră blestemul pe flăcăi, nu se uitaseră adică pe fereastră cînd au cîntat ele cîntecul de cămaşă albă, şi aşa că nu picuraseră ţurţurii peste ei ca să-i îngheţe şi să-i prindă de streşini. Zece ţurţuri mari, ţurţuri de tîlhari, nu se făcuseră adică flăcăii“.

În această secvenţă narativă, îndeosebi în finalul ei, cu evidentă tentă ironic-umoristică, autorul demitizează. Procedeul nu este însă specific prozei lui Ştefan Bănulescu, pentru că, de regulă, scriitorul caută şi păstrează sensul originar al mitului, fără intenţia de „desacralizare“ a lui, sau creează mituri, explorînd în adînc tezaurul folcloric, din care s-au ivit *Cîntecele* sale *de cîmpie,* după propria-i mărturisire, „documente lirice“ ale spiritualităţii „personajelor aspre ale *Iernii bărbaţilor*“ şi „elemente principale de geneză pentru romanul *Cartea milionarului*“[5]. Unele *„cîntece de cîmpie“ (Orz de vară, Cîntec de seară)* sînt nu numai inserate în nuvela de care ne ocupăm, ci şi aflate la temelia ei *(Dropia).* Osmoza cîntecelor lirice şi prozelor lui Ştefan Bănulescu se relevă şi în dimensiunea fantastică a creaţiei sale. De altfel, cum s-a spus, fantasticul e prezent în proza multor scriitori numiţi „dunăreni“ (Panait Istrati, Gala

[5] Ştefan Bănulescu, *Nota autorului* la vol. *Iarna bărbaţilor*, ed. cit., p. 8.

Galaction, Zaharia Stancu, Fănuș Neagu), ai căror eroi au, după expresia lui G. Călinescu, „sînge iute".

Personajele din *Dropia* sînt *integrate* lumii fantasticului. Evenimentele stranii, care depășesc propriul lor praxis, nu sînt nici crezute, la modul absolut, nici privite cu totală neîncredere. În această zonă a ezitărilor lor se constituie fantasticul nuvelei. Dar ezitările la care ne referim devin și ale cititorului. „Așadar — apreciază Tzvetan Todorov — fantasticul implică o integrare a cititorului în lumea personajelor, fantasticul se definește prin aceea că percepția evenimentelor relatate este ambiguă pentru cititor".[6]

Revelator pentru modul de constituire a discursului fantastic în *Dropia* ni se pare episodul care ar putea fi numit al „rochiei roșii". Miron, pe cînd era străin de satul în care își va căuta „verișoara" luată de Paminode, merge acasă la Petre Uraru, spunîndu-i „ce vrea și ce i s-a întîmplat". Pentru a-i da un sfat bun lui Miron, Petre Uraru cheamă în ajutor pe soția sa Victoria, care era din neamul „cu minte zburătoare" al lui Pepene. Amfitrionul și oaspetele sînt serviți de femeie cu prune uscate și apă rece. Bărbații sparg sîmburii de pruină între dinți. Victoria admiră dinții frumoși ai lui Petre: „pentru dinții ăștia te-am luat", îi mărturisește ea soțului, povestind apoi întîmplări adesea stranii, zicînd cîntecul de cămașă albă și amintind practici tradiționale. Vorba ei devine cîntec ispititor pentru Miron, care nu-și astupă cu ceară urechile, ca tovarășii lui Ulise, și nici nu se leagă, ca eroul *Odiseei,* de vreun catarg. Oaspetele o privește cum își potrivește cocul de femeie măritată, se uită prin odaie, dă cu ochii de perna de pe pat, observă că de sub pernă „ieșeau frunze uscate de pelin brumat", simte mirosul de salcie înflorită, așezată „pe masă, pe laviță și la tocul ferestrei". Apoi el își oprește privirea la niște flori roșii, prinse pe rama unui carton cu îngeri galbeni. „Gura florilor atingea paharul candelei și li se vedea umbra roșie în oglinda undelemnului". Victoria se uită la aceleași flori și vorbește spre oaspete. „Stătea — își amintește Miron — dreaptă și rezemată de canatul ușii, cu mîinile sub cap. Avea pielea neagră de soare de la vîrful degetelor pînă la subțiori. Fața o avea albă, parcă și-ar fi ținut-o numai la lună". Ca în povestirea lui I. L. Caragiale *La hanul lui Mînjoală,* atmosfera îmbietoare pentru tînărul, pe atunci, Miron se constituie din corespondența sunetelor, parfumurilor, culorilor și formelor.

Victoria, soața celui care „își rîde de poveștile oamenilor tineri", nu crede în legende și numai înseamnă pe răboj, să nu uite, tot

---

[6] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique,* Paris, Seuil, 1970, p. 36.

ceea ce consideră că e vrednic de luat în seamă, întîlneşte acum un altfel de om, care umblă „să poată vedea dropia". Dar dropia, în nuvelă, pasăre şi femeie în acelaşi timp, — aşa cum dialogul liric din poemele lui Geo Bogza intitulate *Ioana-Maria* are loc cu o presupusă femeie şi corabie — nu poate fi decît rar zărită, de „cineva care prinde clipa potrivită". Ca o altă Lorelei, „Victoria şi-a desfăcut cocul, şi-a lăsat părul negru să-i stea o vreme despletit şi pe urmă a început să-l împletească, cu capul aplecat pe umăr. I se dezvelise gîtul înalt... şi i se bătea inima sub o alună neagră aşezată în vîrful cercelului alb, cu ţepi verzi".

Toate acestea nu ies din cadrul firescului: o femeie spune poveşti, doi bărbaţi o ascultă, numai unul avînd însă, ca şi eroina care narează, mirajul dropiei. Dorinţa lui Miron de a vedea dropia — al cărei cîntec îl ştie Victoria — constituie terenul consonanţei sufleteşti dintre aceste două personaje.

Naraţiunea trece treptat în domeniul întîmplărilor inexplicabile. Femeia, *care stătuse toată vremea „nemişcată* la canatul uşii, unde o ştiam" *(s.n.)*, apare *„altfel,* îmbrăcată într-o rochie roşie, lungă, cu cercei roşii, cu părul împletit rotund în jurul tîmplelor, iar în mînă ţinea un bici din fîşii de curele unse cu catran" *(s.n.)*. Această altă apariţie a Victoriei, ciudată, naşte îndoieli: „Petre se uita la mine a întrebare şi mi-o arăta pe Victoria, o vreme chiar şi-a trecut palma peste haina mea, *să vadă dacă eu mai eram la fel,* — eram — şi-a mutat ochii şi mai mari spre Victoria..." *(s.n.)*. Nici personajul care povesteşte întîmplarea (Miron) şi nici autorul nu explică împrejurările preschimbării înfăţişării femeii. Pasajul citat îndeplineşte condiţia primordială a fantasticului — ezitarea. Dar pasul decisiv către acel „mai că-mi vine a crede..., formula care rezumă spiritul fantasticului"[7], este făcut în următoarea secvenţă a nuvelei. „Cînd s-a lăsat noaptea, împreună cu Victoria", Miron află „de-aproape mirosul de pelin de sub pernă". Dimineaţa, el se trezeşte singur. „În casă rămăsese scîndura goală. Am umblat prin odăi, goale erau toate, pe pereţi, pe paturi, la ferestre". Eroul poate afirma acum, cum spusese înainte Victoria, „că sînt lucruri fără să fie". El se întoarce în odaia în care parcă *visase* că a fost cu Victoria, să vadă „dacă mai e ceva" din ce crezuse „că a fost": „Bătea vîntul — povesteşte Miron — şi m-am dus spre fereastră s-o închid. Pe pervaz, o rochie roşie răsucită de vînt se strînsese într-un colţ al geamului. Am ieşit în curte, ploua, o femeie arunca iarbă peste nişte ostreţe la un cîrd de gîşte. M-am apropiat şi i-am spus în spatele urechii: „Plec şi mă-ntorc de joi în două, aşteap-

[7] Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 35.

tă-mă . . .". Victoria, căreia crezuse că i-a vorbit, nu mai este însă Victoria: „Femeia s-a întors cu faţa spre mine; avea părul veşted, nasul ascuţit şi gura pungă. *Nu mai era ea, Victoria.* Şi-a dus palmele la urechi, şi-a acoperit nişte cercei roşii şi m-a întrebat răstit: „Cine eşti"? Ce este şi ce nu este de crezut din această întîmplare? Victoria se preschimbase, într-o singură noapte, într-o bătrînă respingătoare, sau femeia căreia îi vorbise dimineaţa Miron nu era Victoria, ci o bătrînă oarecare? Textul rămîne ambiguu. Elementul fantastic persistă datorită acestei ambiguităţi. Este evident că precizarea „adevărului" ar duce la ieşirea din universul fantasticului.

Tzvetan Todorov stabileşte trei caracteristici ale fantasticului, verificabile şi în fragmentul narativ amintit: prima se referă la aspectul *verbal* al textului; „fantasticul este un caz particular al categoriei mai generale de viziune ambiguă[8]"; a doua priveşte, pe de o parte, aspectul *sintactic,* textul implicînd anumite „unităţi formale referitoare la modul de apreciere a evenimentelor reale de către personajele povestirii"[9] („visasem că am fost cu Victoria"; „să văd dacă mai e ceva din ce crezusem că a fost"; „Nu mai era ea, Victoria"), pe de altă parte, aspectul *semantic,* textul reprezentînd o temă (în cazul nuvelei la care ne referim, distingem, în episodul comentat, tema baudelaireiană a „viermelui timpului" care „roade", distruge imaginile care făceau lumea din jur mai frumoasă); a treia caracteristică, generală, depăşeşte diversele aspecte ale textului, implicînd „o opţiune între mai multe moduri (şi nivele) de lectură"[10]; de data aceasta se are în vedere integrarea *cititorului* în lumea personajelor, cu menţiunea că nu e vorba de cititorul individual, ci de o *funcţie* a cititorului. Pentru personajele din *Dropia,* evenimentele *trăite* sînt ambigue, pentru cititorul nuvelei, percepţia faptelor *povestite* este ambiguă.

În nuvela lui Ştefan Bănulescu naraţiunea fantastică se intersectează cu cea simbolică sau simbolizatoare.

Simbolul, a cărui percepţie este neproblematică, se află la nivelul verbal al textului. Astfel, *roşul* este, în ultimul episod amintit, simbolul pasiunii devoratoare, sau, în episodul care înfăţişează, tot în alternanţa perspectivei reale cu cea fantastică, peregrinările lui Fuierea, simbolul sacrificiului.

Simbolizarea presupune o percepţie metatextuală. Procedeul

---

[8] *Ibidem,* p. 38.
[9] *Ibidem,* p. 38.
[10] *Ibidem,* p. 38.

Scanned with OKEN Scanner

simbolizării poate fi dovedit de mitul dropiei, pe care îl considerăm un mit central, purtător al semnificațiilor generale ale nuvelei.

Mitul dropiei este un mit solar. Dropia este înfățișată ca o zeitate feminină; are „un cap de șarpe" care „printre năluci verzi de ape" pare „de vultur", *„Cu pletele galbene*-n jur / *La gît cu soarele roată . . .* / *Cu piept și sfîrcuri de fată,* / Cu coroană de regină . . ." *(s.n.)*[11].

Așa cum nu te poți uita în soare, nu te poți uita nici la ea. E greu s-o zărești. Și mai greu este s-o prinzi, chiar dacă afli „clipa potrivită", cînd e polei, și cînd ea are „aripile îngreuiate", ca albatrosul lui Baudelaire, și „nu poate zbura". Atunci, dacă încerci să pui mîna pe ea, îți scapă „prin degete", „ca șarpele rece".

Alegoria din orația tradițională de nuntă e întîlnită în *Cîntece de cîmpie* într-o altă versiune: „Am cîntat dropia-n soare / Că eram de-nsurătoare. / Mi-am dus mîna peste cîmpi / Printre praf și printre ghimpi: / Am vîrît mîna în cer / Și am dat, vara, de ger. / Mi-a degerat mîna toată: / O-ntinsesem după fată, / Cînd s-o fur — prin degete / Mi-a trecut șarpele rece."

Mitul dropiei simbolizează aspirația permanentă spre frumusețea intangibilă. Multe din personajele nuvelei se definesc în raport cu această aspirație. Istoria lui Miron este aceea a încercărilor eșuate de a afla fata pe care o striga cîndva seara la poartă și căreia îi zicea, „de ochii lumii, *verișoară*" (personaj care, confundîndu-și imaginea cu aceea a dropiei himerice, este, în nuvelă, și prezent, și absent; despre acest personaj se vorbește mereu, dar, de văzut, nu-l vede nimeni). Miron — observă Victoria — *vrea să vadă dropia.* Azi — zice el — sînt nouă ani, dacă nu mai mult, de cînd *am făcut încercarea s-o văd . . ." (s.n.)*

Petre — arată tot Victoria — *„n-a văzut niciodată dropie" (s.n.).* Mai mult, Petre *nu poate* să vadă dropie, pentru că, precizează Corbu, „El prețăluia paiele cu răboj de aur. Zodiile lumii le mutase pe un băț din ogradă . . . Victoria nu era trecută pe crestăturile anilor". De altfel, Corbu observă că unul era cîntecul lui Petre, altul al Victoriei. Aceste cîntece *„nu răspundeau"* unul cu altul. Pe răbojul lui Petre, nici Miron, omul chemat de mirajul dropiei, „n-avea crestătură". Au structuri sufletești asemănătoare numai personajele care *nu sînt însemnate* pe numitul răboj: Miron și Victoria. „Eu — mărturisește Miron — mă înțelegeam bine cu Victoria. Lumea zicea că am fost nimeriți unul pentru altul, dar nu ne-am știut la timp firea, ca să ne luăm să facem casă împreună".

---

[11] Ștefan Bănulescu, *Dropia*, în *Cîntece de cîmpie*, *loc. cit.*, p. 298.

Scanned with OKEN Scanner

Miron este orbit de soarele în care caută dropia. De aceea, el n-o vede pe Victoria, care și-a strîns într-o dimineață lucrurile și l-a așteptat zadarnic.

Această „goană a sufletelor după suflete" sfîrșește tragic. Miron se uită bine, dar n-o mai deslușește pe fata-dropie. Victoria rămîne cu lucrurile strînse, le desface apoi și le dă de pomană. Vremea „trece străină" pe lîngă ea. Corbu îi va purta pe umăr sicriul „cu ce-a mai rămas din zestrea pămîntului . . ." Cum însuși spune, pentru că „de două ori nu știuse pe lîngă ce trece", Miron s-alege însurat cu o „fată veselă" din neamul lui Păcuraru, pe care n-o desprinde de locurile ei, „să nu se amărască".

Întreaga narațiune sugerează inițierea în lumea spirituală a satului dominată de imaginea dropiei, învăluită într-o „corolă de minuni" nestrivită. Cel care deschide porțile acestei lumi este, în primul rînd, Corbu, care *știe* toate istoriile satului. El este aedul, creator și purtător al eposului popular: „Corbu ăsta are un beteșug: mintea îi umblă cu basme, și cînd să scoată basmele pe gură, îi ies în formă de cîntec. Vorbele nu le cîntă, pentru că nu-l ajută glasul, spune cîntecele ca și cum ar vorbi". Cel care zice cîntecul bătrînesc este el însuși un personaj de baladă. Corbu „e lung, și-a ridicat umbra de seară în picioare și s-a învelit cu ea"; „are un cal întins și cu spatele lat, se lungește pe el și doarme, cum e cam netuns, părul i se amestecă cu coada calului, iar picioarele și le sprijină în inelele de la dîrlogi, după ce și-a trecut frîul pe după gît".

O preoteasă a cultului tradițiilor promovat de Corbu fusese Victoria, cea care, în momentul povestirii, era de mult „oale și ulcele". Ea știuse cîntecele lui Corbu, dar și altele, pe care mintea ageră a aedului nu le aflase.

Neinițiații în cultul tradițiilor sînt *străini*. Străin fusese și Miron care, integrîndu-se treptat lumii spirituale a satului, ajunge și el să „măsoare lucrurile cu basmul".

Personajul martor al întîmplărilor din nuvelă și receptor al istoriilor vechi, numit chiar *străinul*, este neofitul care pătrunde într-un univers de taină, îndrumat de Miron și de Corbu. Aflat printre drumeți, *străinul* asistă la oficierea nocturnă a unui adevărat ritual de inițiere. El vrea *să știe* totul, iar participarea sa la călătoria către locul numit *la dropie* are drept scop tocmai *cunoașterea* unor lucruri care-i erau străine. Miron îi spune adesea: *„Dacă vrei să mai știi ceva, întreabă-mă"; „să fii pregătit, să înțelegi ce-o să se întîmple . . ." (s.n.)*

Ritualul este, cînd și cînd, întrerupt de momentele de îndemn la tăcere. Sînt momente de ascultare a freamătului ascuns și misterios al ierburilor, care corespund, în planul discursului narativ, in-

Scanned with OKEN Scanner

serției unor noi evenimente, povestite sau la care personajele sînt martore. Ele marchează de obicei alternanța secvențelor narative, care se referă la prezent sau la trecut, constituind, din perspectiva cititorului, prilejuri de meditație asupra întîmplărilor poetic ambigue.

Nuvela lui Ștefan Bănulescu are un filon liric „subteran", implicat discursului narativ, niciodată expres.

La nivelul verbal, textul cuprinde numeroase unități formale, care constituie coduri ale semnificațiilor particulare sau generale ale povestirii. Decodarea acestor unități indici, integrate, firește, acțiunii, evenimentelor prezente sau istorisite, este lăsată pe seama cititorului.

Critica a insistat — cu deplin temei — asupra stilului și artei nuvelelor lui Ștefan Bănulescu. S-a arătat că scriitorul catalizează experiența artistică a unor clasici ai literaturii noastre (I. L. Caragiale din povestiri, M. Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Vasile Voiculescu ș.a.), fără să fie tributar acestei experiențe, că vorba sa este dulce și măiastră, că narațiunea sa atinge un înalt grad de obiectivare, că în tehnica povestirii sale sînt asimilate creator procedee ale prozei moderne, amintite fiind, în acest sens, mai ales operele lui Faulkner și ale realiștilor sud-americani.

Sînt, toate acestea, puncte de referință critică în aprecierea prozei unui scriitor pentru care cultura reprezintă una din condițiile esențiale ale creației perene. Dar dincolo de stil, de artă sau de tehnică narativă, se relevă substanța nuvelelor lui Ștefan Bănulescu, „ridicarea tuturor elementelor în planul unor semnificații de ordin spiritual".[12]

---

[12] Mircea Iorgulescu, *Adevărul prin legende*, în „România literară", anul XII, nr. 36, joi 6 septembrie 1979, p. 5.

BIBLIOGRAFIE

Bulgăr, Gh. *Studii de stilistică și limbă literară*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1971.

Caracostea, Dumitru. *Expresivitatea limbii române*, București, Editura Fundației pentru Literatură și Artă, 1942 (Biblioteca Enciclopedică).

Coteanu, Ion. *Stilistica funcțională a limbii române*. I. Stil, stilistică, limbaj, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1973.

* * * *Dicționar de termeni literari*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1976.

Dragomirescu, N. Gh. *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1975.

Funeriu, I. *Versificația românească*. Perspectivă lingvistică, Timișoara, Editura Facla, 1980.

Gáldi, Ladislau. *Introducere în stilistica literară a limbii române*, București, Editura Minerva, 1976.

Iordan, Iorgu. *Stilistica limbii române*. Ediție definitivă, București, Editura Științifică, 1975.

Istrate, Gavril. *Limba română literară*, Studii și articole, București, Editura Minerva, 1970.

Marcus, Solomon. *Poetica matematică*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1970.

Marino, Adrian. *Dicționar de idei literare*, I, București, Editura Eminescu, 1973.

Munteanu, Ștefan. *Stil și expresivitate poetică*, București, Editura Științifică, 1972.

Niculescu, Alexandru. *Între filologie și poetică*, București, Editura Eminescu, 1980.

* * * *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, București, Editura Univers, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

Rotaru, Ion. *Valori expresive în literatura română veche, I*, București, Editura Minerva, 1976.

Streinu, Vladimir. *Versificația modernă*, București, Editura pentru Literatură, 1966.

* * * *Studii de poetică și stilistică*, București, Editura pentru Literatură, 1966.

Tohăneanu, G. I. *Dincolo de cuvînt*, Studii de stilistică și versificație, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976.

Vianu, Tudor. *Arta prozatorilor români*, București, Editura Eminescu, 1973.

Vianu, Tudor. *Studii de stilistică*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

- Cuvînt înainte 3
- Structura stilistică a operei lui C. Negruzzi, în raport cu sectoarele lexicului general al limbii vorbite și scrise 5
- Alexandru Odobescu: *Mihnea-Vodă cel Rău* (Arta transfigurării epice a informației istorice) 26
- I. L. Caragiale: Justiție. 33
- George Bacovia: *Lacustră* (De la o variantă cunoscută la versiunea definitivă) 38
- Imaginea plopului în poezia lui Tudor Arghezi 47
- Tudor Arghezi: *Două stepe* 61
- Ion Barbu: *Joc secund* (Metaforă și abstractizare) 70
- Zaharia Stancu: *Ce mult te-am iubit* (Două metode în analiza structurii narative) 77
- Geo Bogza: *Țara de piatră* (Imaginea—expresie a unei lumi esențiale) 85
- Miron Radu Paraschivescu: *Cîntice țigănești*. 90
- Ștefan Bănulescu: *Dropia* 107
- Bibliografie 122
- Indice de nume 124

Scanned with OKEN Scanner

Coli de tipar 8
Format: 16/61 × 86.
Bun de tipar: 17. III. 1983.
Ediția: 1983. Nr. de plan: 7221

Întreprinderea Poligrafică Cluj
B-dul Lenin nr. 146
Municipiul Cluj-Napoca
Republica Socialistă România
Comanda nr. 20

Scanned with OKEN Scanner